



Universidad de Cuenca

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

**“PROPUESTA INTERPRETATIVA Y ANÁLISIS DE LA OBRA: CONCIERTO
EN DO MAYOR DE D. KABALEVSKY”**

Tesis previa a la obtención del título
de Licenciado en Ejecución
Instrumental especialidad violín.

AUTOR:

GEOVANNA SOFÍA BRAVO PIEDRA.

DIRECTOR:

MST. WILLIAM RENÉ VERGARA SAULA.

CUENCA-ECUADOR

2016

GEOVANNA SOFÍA BRAVO PIEDRA.



Universidad de Cuenca

RESUMEN

Análisis del concierto para violín y orquesta en Do Mayor de Dimitry Kabalevsky Op.48., en el cual se ha puesto en consideración los principales aspectos analíticos dentro de la forma, armonía, estética, contexto histórico, aspectos técnicos del instrumento y sobre todo aportes personales en cuanto a la interpretación de determinados pasajes, conformando así una propuesta interpretativa de la obra. Cada uno de los parámetros antes nombrados constituyen los conocimientos fundamentales que un instrumentista requiere para la ejecución de una obra, por lo que se los ha puesto como referencia en el presente estudio.

PALABRAS CLAVE: CONCIERTO PARA VIOLÍN OP. 48, DIMITRY KABALEVSKY, NACIONALISMO SOVIÉTICO.

ABSTRACT

Analysis of the Concert for violin and orchestra in C major of Dimitry Kabalevsky Op.48., in which has been put into consideration the main analytical aspects within the shape, harmony, aesthetics, historical context, technical aspects of the instrument and on all personal contributions with regard to the interpretation of certain passages, thus creating a interpretative proposal of the work.

Each one of the parameters before appointees constitute fundamental knowledge that an instrumentalist required for the implementation of a work which is has put as a reference in the present study.

KEY WORDS: VIOLIN CONCERT OP.48, DIMITRY KABALEVSKY, SOVIET NATIONALISM



Universidad de Cuenca

INDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. CAPÍTULO I	12
PRIMER MOVIMIENTO. Allegro molto e con brio	12
1.1 Introducción	13
1.1.1.Tema “A”	16
1.1.2 Tema B.....	24
1.2 Desarrollo.....	28
1.3 Reexposición, “A”	34
1.4 Coda.....	38
2. CAPÍTULO II	39
SEGUNDO MOVIMIENTO. ANDANTINO CANTABILE	39
2.1 Introducción.....	40
2.2 Tema A	40
2.3 Tema B	45
2.4 Tema A’	51
3. CAPÍTULO III	56
TERCER MOVIMIENTO. VIVACE GIOCO SO	56
3.1 Introducción	57
3.2 Tema A	57
3.3 Tema B	62
3.4 Tema C	70
3.5 Cadencia	77
3.6 Coda.....	83
4. CONCLUSIONES	87
5. BIBLIOGRAFÍA	88
Bibliografía principal	88
Bibliografía secundaria	89
Partituras.....	89
Video.....	90
10. ANEXOS	90



Universidad de Cuenca

INDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Esquema formal del primer movimiento	12
Gráfico 2. Introducción-piano	14
Gráfico 3. Bordadura y disminución rítmica	15
Gráfico 4. Fragmento de la exposición del concierto para cello de Kabalevsky. Op.49	15
Gráfico 5. Fragmento del desarrollo de la melodía del concierto para cello de Kabalevsky. Op.49.	15
Gráfico 6. Hemiolas y puntos de respiración.	16
Gráfico 7. Escala octatónica	17
Gráfico 8. Primera frase temática.	18
Gráfico 9. Motivos reiterativos o imitaciones exactas	19
Gráfico 10. Fragmento de la imitación a octava inferior.....	19
Gráfico 11. Modulación cromática.	20
Gráfico 12. Tema “b”.....	21
Gráfico 13. Cifra 5. Cromatismos e intervalos en la línea melódica.....	22
Gráfico 14. Melodía ondulante. Grado conjunto y cromatismo	23
Gráfico 15. Línea Melódica ondulante.	24
Gráfico 16. Puente.	24
Gráfico 17. Acompañamiento de piano. Tema A	26
Gráfico 18. Tema B.....	27
Gráfico 19. Sección de enlace al desarrollo.....	27
Gráfico 20. Variación basada en pizz.	29
Gráfico 21. Tema principal en el piano	29
Gráfico 22. Fragmento del concierto para Cello de Kabalevsky.....	30
Gráfico 23. Variación de pizz expuesta ahora en el piano.....	31
Gráfico 24. Fragmento del tema A en el desarrollo	31
Gráfico 25. Desarrollo del tema B.....	32
Gráfico 26. Variación de B con movimiento polifónico	32
Gráfico 27. Imitación de b en Mi menor	33
Gráfico 28. Progresiones melódicas a manera de puente.....	33
Gráfico 29. Dobles cuerdas y arpegiado en el violín con motivos del tema A en el piano	34
Gráfico 30. Reexposición en el piano.....	35
Gráfico 31. Reexposición continuada por el violín	35
Gráfico 32. Desarrollo del tema B.....	36
Gráfico 33. Tema B en Do menor.....	37
Gráfico 34. Variación de b.....	37
Gráfico 35. frases separadas por silencios de corchea. Líneas ondulantes ascendentes y descendentes con cromatismo y grado conjunto	38
Gráfico 36. Línea melódica arpegiada	38
Gráfico 37. Sección final.	39
Gráfico 38. Esquema general del Segundo movimiento.....	40
Gráfico 39. Introducción	40



Universidad de Cuenca

Gráfico 40. Semifrase 1 (compás3-11) Bb menor.....	41
Gráfico 41. Semifrase 2 (compás 12-19) Db Mayor	41
Gráfico 42. Línea melódica que pasa por el piano y el violín	42
Gráfico 43. Movimiento melódico en intervalos de octava.	43
Gráfico 44. Frangmento de la Kreisler en octavas. Compas 1-5.....	44
Gráfico 45. Fragmento de Kabalevsky en octavas. Cifra 3.	44
Gráfico 46. Puente al tema B.....	45
Gráfico 47. <i>Concierto Brandemburgo N.5 compas 156 y 157</i>	46
Gráfico 48. Polifonía en la línea melódica	47
Gráfico 49. Puente al desarrollo de B	47
Gráfico 50. Melodía estilo francés de Bach, seguido de trino y figuración de quintillos.	48
Gráfico 51. Primer plano en la línea del acompañamiento	48
Gráfico 52. Polifonía en la línea melódica	49
Gráfico 53. Trinos seguidos de grupos irregulares de semicorcheas.....	51
Gráfico 54. Línea melódica ascendente que lleva al clímax.....	51
Gráfico 55. Sección de enlace en la línea del violín y el piano	52
Gráfico 56. Colchón melódico de A´	53
Gráfico 57. Melodía del tema A en la voz del piano.	54
Gráfico 58. Línea melódica paralela en el violín y piano. Trinos.	54
Gráfico 59. Diálogo violín-piano	55
Gráfico 60. CODA.....	55
Gráfico 61. Introducción	57
Gráfico 62. Célula rítmica del tema A.....	58
Gráfico 63. Notas que se resaltan en la frase.....	58
Gráfico 64. Acentuación en el tiempo fuerte al inicio de cada compás	59
Gráfico 65. Variedad rítmica en la semifrase 1	59
Gráfico 66. Final de frase en II Grado de Do M.....	60
Gráfico 67. Final de semifrase 2 en tónica, masculino.....	61
Gráfico 68. Variedad rítmica b del Tema A en el acompañamiento.....	61
Gráfico 69. Línea solista. Compás 90	62
Gráfico 70. Variaciones rítmicas a y c. Armonía.	62
Gráfico 71. Esquema rítmico tema.	63
Gráfico 72. Tema B. Digitaciones sugeridas.....	63
Gráfico 73. Digitaciones Edición Peters.	63
Gráfico 74. Ascenso y descenso de la línea melódica	64
Gráfico 75. J.S.Bach, Concierto de Brandemburgo N.5, compás 61.....	65
Gráfico 76. D.Kabalevsky, Concierto para violín y orquesta, op.48, tercer movimiento, compás 76	65
Gráfico 77. Línea melódica en el violín y piano.....	66
Gráfico 78. Digitaciones sugeridas. Compás 76 -77.	67
Gráfico 79. Variación del tema A.	67
Gráfico 80. Cromatismo, arpeggio y dobles cuerdas.....	68
Gráfico 81. Prolongación de la melodía.....	69
Gráfico 82. Digitaciones de A´. Cifra 11.....	69



Universidad de Cuenca

Gráfico 83. Transición al tema C.....	70
Gráfico 84. Fraseo en la línea melódica	71
Gráfico 85. Variación del tema C	71
Gráfico 86. Ejecutar con arco al talón	72
Gráfico 87. Digitaciones sugeridas.....	73
Gráfico 88. Combinar detaché con staccato.....	73
Gráfico 89. Melodía polifónica. Digitaciones.....	74
Gráfico 90. Armonía	75
Gráfico 91. Diálogo violín piano y movimiento melódico en octavas	76
Gráfico 92. Línea melódica ascendente que lleva a la Cadencia.....	76
Gráfico 93. Tema “A” en la Cadencia.....	79
Gráfico 94. Dobles cuerdas con características del tema A.....	79
Gráfico 95. Sección final de la Cadencia.....	80
Gráfico 96. A´	81
Gráfico 97. Transición de la cadencia a la reexposición. Mendelssohn.....	81
Gráfico 98. A´´	82
Gráfico 99. Puente que introduce el tema B	82
Gráfico 100. Reiteración de la nota dominante del acorde (sol).....	83
Gráfico 101. Cadencia plagal y auténtica	84
Gráfico 102. Línea melódica en arpeggios.....	85
Gráfico 103. Tema B en el piano	85
Gráfico 104. Diálogo con la línea del piano.....	86
Gráfico 105. Sección final del concierto.....	87



Universidad de Cuenca



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Yo *Geovanna Sofía Bravo Piedra* autora de la tesis “PROPUESTA INTERPRETATIVA Y ANÁLISIS DE LA OBRA: CONCIERTO EN DO MAYOR DE D. KABALEVSKY”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de LICENCIADO EN ARTES MUSICALES AREA DE EJECUCION INSTRUMENTAL VIOLIN. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 25 de enero de 2016

Geovanna Sofía Bravo Piedra

C.I: 0105334379



Universidad de Cuenca



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Yo Geovanna Sofía Bravo Piedra, autora de la tesis "PROPUESTA INTERPRETATIVA Y ANÁLISIS DE LA OBRA: CONCIERTO EN DO MAYOR DE D. KABALEVSKY", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 25 de enero de 2016

Geovanna Sofía Bravo Piedra

C.I: 0105334379



Universidad de Cuenca

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es un punto de vista analítico sobre el Concierto para violín y orquesta Op.48 de Dimitri Kavalevsky. Enfatiza el enfoque en los procesos técnicos violinísticos y los vincula con el mundo del análisis musical propiamente dichos, reflexionando sobre los procedimientos estructurales y compositivos que permitieron al compositor dar el lustre y brillo al violín en un proceso arquitectónico musical donde se buscara reconocer con precisión los diferentes elementos de la obra: forma, melodía, ritmo, textura, armonía, timbre, dinámica, etc.; estudiar qué relaciones se establecen dentro de cada uno de los elementos y también entre ellos para finalmente extraer conclusiones sobre el por qué y la lógica de esas relaciones.

Para los fines de exposición visual y de manejo de cuadros y ejemplos se ha utilizado la reducción para piano y violín cuya edición le pertenece a la editorial Peters, por lo que el manejo de lenguaje hará referencia siempre al piano como único instrumento acompañante.

Existen varias ediciones del concierto de Kabalevsky gracias a las cuales es posible establecer ciertos parámetros comparativos que permiten tener una mejor visión de las distintas posibilidades interpretativas que se han sugerido y de esta manera lograr un enfoque personal, entre las que se encuentran la edición realizada por el violinista soviético David Oistrakh¹ y Josef Gingold².

Analizando de manera general estas dos versiones del concierto, es posible ver algunas similitudes entre las mismas sobre todo en lo que refiere a digitaciones. Ambas ediciones poseen sugerencias técnicas, sin embargo la versión de Oistrakh puede resultar más didáctica en el momento de ejecutar determinados pasajes.

¹ David Oistrakh edition. **Published by:** La Chant du Monde. **Printed in:** France. **Category:** violin concert. **Performer:** David Oistrakh (Violin). **Year composed:** 1948. **Duration:** 15:48.

² Josef Gingold edition. **Published by:** International Music Company. **Printed in:** New York, **Copy Right:** 1974. **Category:** violin concert. **Year composed:** 1948. **Duration:** 15:38



Universidad de Cuenca

Para la realización del presente análisis se han empleado varios sitios de consulta como páginas virtuales y textos que ofrecen una guía en el momento de la realización de dicho trabajo, algunos de los cuales son:

- Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical.³
- Fundamentos de la composición musical.⁴
- Una guía práctica de composición musical.⁵

Así mismo se han tomado en cuenta distintas grabaciones realizadas del concierto como referencia y puntos de vista interpretativos, como la del violinista David Oistrakh⁶ quien estrenó el concierto dirigido por el mismo Kabalevsky en 1949 donde se puede evidenciar las sugerencias técnicas hechas en su edición de la partitura para violín.

El violinista Louis Koufman⁷, realizó una crítica positiva de la obra a través de las siguientes notas:

“El primer movimiento, en el fresco, incontenible y sincero lenguaje de Kabalevsky, es un Allegro con brio cándidamente tradicional en su forma y de vivo e insinuante calor en su contenido. El Andantino Cantabile se inicia con una bella melodía digna de la gran tradición romántica rusa, que contrasta inmediatamente con un motivo rítmicamente desarrollado, de carácter

³ ARTAZA, J. BENITO, L.A., Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical, Ed. Master Ediciones, 2004.

⁴ SCHOENBERG, A., Fundamentos de la composición musical, Ed. Real Musical, 2000.

⁵ BELKIN, A., Una guía práctica de composición musical, 1995-1999. Disponible en: http://alanbelkinmusic.com/bk/Guia_Composicion.pdf

⁶ Oistrakh, David; fue un virtuoso violinista ruso, nacido en Odessa, Ucrania en 1908. Oistrakh, desafortunadamente vivió también las dificultades traídas de la Revolución Rusa de 1917 y la Primera Guerra Mundial, período en el cual él y su familia vivieron en la miseria. Durante la década de 1940, Oistrakh es ya conocido en toda la Unión Soviética, pero su carrera internacional inicia aproximadamente en 1950, época en la que los problemas políticos empiezan a ceder un poco, como para que los artistas soviéticos puedan acceder a occidente. En la época soviética, los artistas eran considerados más como un logro del “sistema del pueblo”, por lo que no poseían libertad fuera de Rusia. Sin embargo, cuando cambió esta situación, varias puertas se abrieron para Oistrakh, dejando un amplio legado musical internacionalmente, en el campo de la ejecución y también en la enseñanza, incentivando a sus alumnos a desarrollar su propio estilo. Lamentablemente se produjo su muerte de manera inesperada en Amsterdam, en medio de un ciclo de conciertos de Brahms en 1974. Estrenó el concierto de Kabalevsky en 1948, puesto que el compositor le dedicó su obra.

⁷ Louis Koufman (1905-1994). Estrenó el concierto en América el 14 de Mayo de 1950 en un concierto transmitido por la cadena de radio de la NBC.



Universidad de Cuenca

caprichoso, que vuelve atrás al primer tema presentado por la orquesta... el tercer y último movimiento está lleno de gran vitalidad y deleite. Esta sección contagiosamente alegre, incluye un satírico homenaje a Mendelssohn en la cadenza, después de la cual la paz se reestablece para terminar en una breve y triunfante coda.”⁸

La interpretación realizada por Oistrakh, se la puede considerar como una de las más fieles del concierto, en vista de que la obra estuvo dirigida por el mismo compositor. Además del virtuosismo y calidad musical de Oistrakh, se puede apreciar una ejecución muy cercana al estilo de Kabalevsky al ser el violinista uno de los más fieles representantes de la escuela rusa. El concierto posee tres movimientos:

Violin Concerto in C Major, Op. 48,

I - Allegro molto e con brio⁹

II- Andantino Cantabile¹⁰

III- vivace giocoso¹¹

Como reflexión al análisis podemos anotar que la música nacionalista Rusa, no tiene gran antigüedad, puesto que no es sino hasta el siglo XIX, que empieza a manifestarse dicha corriente política en toda la sociedad y sobre todo en el arte.

La Rusia Zarista, apoyaba las corrientes extranjeras, validándolas como las mejores y más importantes, de tal manera que las artes de la propia Rusia quedaban desprestigiadas. De esta forma se evitaba que el pueblo intervenga en las labores del gobierno. Sin embargo, a pesar de ser Kabalevsky un

⁸ RAVELO, J.E., *Apreciación Musical*, 2000, pag.295. Disponible en: https://books.google.com.ec/books?id=oGS7RiUPuGgC&pg=PA294&lpg=PA294&dq=estreno+del+concierto+para+violin+kabalevsky&source=bl&ots=a8l57Gye2E&sig=LPFmwlsCX9jInfFivosgahiW_wU&hl=es&sa=X&ved=0CCEQ6AEwAGoVChMIkfOioYWOyAIVxqYeCh27tQgc#v=onepage&q=estreno%20del%20concierto%20para%20violin%20kabalevsky&f=false

⁹ Kabalevsky, primer movimiento, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DxF9qDKpw8Y>

¹⁰ Kabalevsky, segundo movimiento, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZKGDphA1bVY>

¹¹ Kabalevsky, tercer movimiento, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GtUYZ5Hb3og>



Universidad de Cuenca

compositor nacionalista, no deja de emplear recursos traídos de occidente que ya se han establecido desde la época del clasicismo y que es posible evidenciar sobre todo en la estructura general del concierto, es decir: un primer movimiento con forma sonata, el segundo movimiento es un Andantino y el tercer movimiento nuevamente un Allegro, en este caso vivace, con una cadencia en la cual se destaca el virtuosismo del solista. Estas características son comunes en los conciertos de la época clásica.

1. CAPÍTULO I

PRIMER MOVIMIENTO. Allegro molto e con brio

El primer movimiento posee una estructura ternaria, que se adscribe a la forma sonata. Posee una introducción, exposición: tema A y B, desarrollo, A´ y CODA.

En el siguiente cuadro se presenta el esquema general del primer movimiento.

Introducción	Exposición			Desarrollo	Reexposición	Coda
	A	B				
Compás 1-8	a. Cifra 1-4: compás 9-54	b. cifra 5-8: compás 55-90	Cifra 9 a la 13: compás 91-142	Cifra 14-26: compás 143-271	Cifra 27-36. Con temas de A y B: compás 272-373	Cifra 37-40: compás 374-414

Gráfico 1. Esquema formal del primer movimiento

ASPECTOS GENERALES DE ANALISIS

Tonalidad: C Mayor

N. compases: 414

1. Plano rítmico



Universidad de Cuenca

Aspectos métricos

Tipo de compás: ternario 3/4

Métrica: binaria simple-sincopado

Tempo: Allegro molto e con brio. (Blanca con punto=112)

Tejidos rítmicos: blancas, negras, corcheas.

Motivos rítmicos característicos: negra y cuatro corcheas

1.1 INTRODUCCIÓN

La introducción está presentada con el carácter de “vivace”, el cual será tomado por el violín en su entrada más adelante. El elemento temático que forma parte del tema principal del violín está expuesto en los primeros compases, motivo rítmico de negra seguido de cuatro corcheas, (ver gráfico 2). En los conciertos del clasicismo es común encontrar introducciones en las cuales existen elementos de tipo rítmico, melódico o armónico, que posteriormente ejecutará el solista. Existen varios ejemplos mediante los cuales es posible constatar dicha herencia del período clásico. Se puede hacer referencia de los conciertos para violín y orquesta de Mozart¹² en los cuales la parte orquestal realiza largas introducciones con las características antes mencionadas. Otro ejemplo es el concierto para cello en C Mayor de Haydn¹³, el cual posee el mismo formato.

En el caso de Kabalevsky no existe una gran introducción, sin embargo los ocho primeros compases ya presentan elementos rítmicos temáticos como se explicó anteriormente.

¹² Mozart, violín concierto N.5, k.219.

¹³ Haydn, cello concierto N.1 in C Major.



Universidad de Cuenca

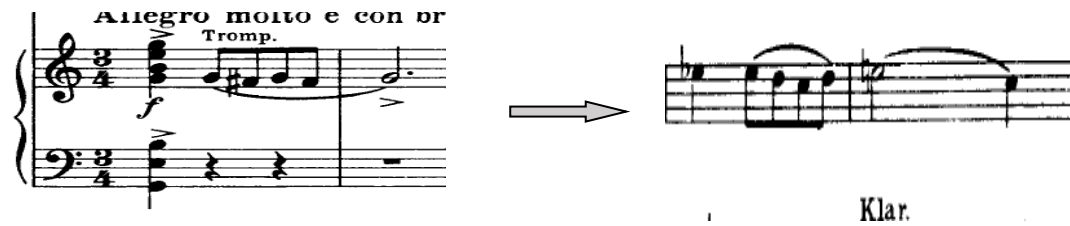


Gráfico 2. Introducción-piano

línea solista-violín

En esta introducción, se maneja una armonía dada por el tercer grado menor en función de dominante, de la tonalidad de C Mayor, es decir inicia con V grado en su relativa: E menor.

Este acorde se intercala con EbM por medio de un grupo de corcheas a las cuales se las puede considerar como una bordadura en la línea melódica, armónicamente genera una tensión armónica la cual se debe dejar sentir claramente al momento de ejecutarlo, para ello se enfatiza cada acorde con el pedal del piano.

En la introducción existe función de dominante en el segundo y cuarto compás donde el quinto grado con la ausencia de la tercera y la quinta del acorde brinda estabilidad tonal. El Fa# que antecede lleva siempre al quinto grado, al ser éste sensible de Sol.

Esta fórmula es continuada por disminución rítmica, como un recurso compositivo, para dar la idea de llevar la frase hacia adelante, lo cual no implica un “acelerando”.



Universidad de Cuenca

Gráfico 3. Bordadura y disminución rítmica

Esta forma de escritura, está dentro del estilo de Kabalevsky. Se encuentra en otra de sus obras, como en el caso del concierto para cello op.49.

Algunos ejemplos se pueden observar en el gráfico, en la exposición¹⁴ y en el desarrollo de la melodía¹⁵ del concierto de cello. Se puede ver la figuración de semicorcheas que actúan como bordadura de las corcheas, las cuales también se mueven por cromatismo.

Ejemplo 1



Gráfico 4. Fragmento de la exposición del concierto para cello de Kabalevsky. Op.49

Ejemplo 2



Gráfico 5. Fragmento del desarrollo de la melodía del concierto para cello de Kabalevsky. Op.49.

La ejecución de esta introducción del concierto para violín debe ser bien marcada, sobre todo deben respetarse los acentos escritos que resaltan los acordes para conseguir el estilo del compositor perteneciente al nacionalismo soviético. La escuela rusa... “Buscaba ante todo pureza de sonido y precisión,.... La preocupación por la brillantez, la claridad y la ejecución prodigiosa,...”.¹⁶

¹⁴ D. Kabalevsky, concierto para cello y orquesta, op.49, compás 5.

¹⁵ D. Kabalevsky, concierto para cello y orquesta, op.49, compás 33.

¹⁶ FERNANDEZ, J., deviolines, “Escuelas de violín-las dos almas del violinista”, 2012. Disponible en: <http://www.deviolines.com/las-escuelas-de-violin/>



Universidad de Cuenca

1.1.1. TEMA “A”

El tema “A” (compás 9-90), se divide en “a” (compás 9-54) y “b”(compás 55-90). Estas dos secciones, si bien están relacionadas una con la otra, presentan características diferenciadas que se consideran importantes mencionar.

a. Seguido de la introducción se presente el tema “a”, en el cual se escucha claramente el motivo presentado de manera brillante por el violín. El término “brillante”, hace referencia a la ejecución enérgica, con arcadas precisas, claras y decididas. El arco inicia al talón y con impulso, procurando un staccato amplio.

Este motivo está conformado por una frase larga (compás 9-28) a manera de un discurso unificado, lo cual no significa que no existan pausas de respiración a lo largo de la idea musical. Dichas pausas se las debe identificar correctamente para no dañar su contenido. Al analizar la formación de esta sección, se pueden ver células rítmicas escritas como hemiolas¹⁷, que deben estar claramente ejecutadas mediante arcadas queacentúen correctamente el inicio de cada célula musical, mediante la interpretación en la sección del arco centro-talón.

Gráfico 6. Hemiolas y puntos de respiración.

¹⁷ Hemiola: De acuerdo con Willi Appel (1979: 382, 521) hemiola es un término que aparece en los tratados de notación mensural europea de los siglos xv y xvi, y se aplica a la alternancia de valores que tienen una relación de 3:2, es decir una alternancia rítmica binaria y ternaria, como puede apreciarse entre piezas musicales que alternan figuras en compases de 6/4 + 3/2, o entre 6/8 + 3/4. Disponible en:

<http://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/048/J.ArturoChamorroE.pdf>



Universidad de Cuenca

La frase o discurso inicial está constituida en su mayoría por grado conjunto y se encuentra fragmentada únicamente con un intervalo de tercera y uno de cuarta hasta llegar a la cifra (2) la cual finaliza con una escala ascendente cromática que lleva hacia una resolución en C Mayor. Este recurso es una herencia del período clásico: “Melodías tensas: También llamadas en escalera. Donde la línea melódica parece que va tomando impulso hasta llegar a un punto culminante. Característica del Clasicismo.” (Artaza, Benito, 2004, p.30)

La construcción melódica de este pasaje, se corresponde con un tipo de escala utilizada por los nacionalistas rusos, la octatónica, puesto que parte del cambio estilístico, estuvo marcado por el uso de nuevos recursos, como escalas no tradicionales. Así mismo es notable el intervalo de tercera y cuarta.

“Un rasgo característico de la línea fue la utilización de las escalas modales y exóticas no occidentales, especialmente aquellas con características simétricas como las de tonos enteros y la octatónica, escala que alterna de forma regular los semitonos con los tonos. Estas escalas se combinaron de forma típica con progresiones armónicas cíclicas, esencialmente no funcionales, que se movían a lo largo de sucesiones de terceras mayores y menores o mediante tritonos.”¹⁸

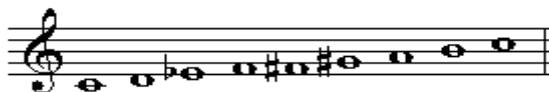


Gráfico 7. Escala octatónica

Esta escala ascendente es importante dentro del pasaje, puesto que lleva a la nota más aguda, la cual es considerada como un “clímax” dentro de esta primera frase y debe ser ejecutada por el solista de manera enérgica, acentuando cada

¹⁸ ROBERT, R.P., *Musica del Siglo XX*, Ed, Akal, 1994, pag.71. Disponible en: https://books.google.com.ec/books?id=GJx1INGNepwC&pg=PA71&dq=caracter%C3%ADsticas+de+la+m%C3%9Asica+rusa&hl=es&sa=X&ei=20HeVL_pB5avyATJoIC4Cw&ved=0CB4Q6AEwAA#v=onepage&q=caracter%C3%ADsticas%20de%20la%20m%C3%9Asica%20rusa&f=false



Universidad de Cuenca

inicio de ligadura de tal manera que resalten las notas Fa#, Sol# y La# sin dejar desapercibido el cromatismo para conseguir el efecto de sonoridad ascendente que se quiere lograr hasta llegar al Do agudo.

Gráfico 8. Primera frase temática.

Kabalevsky hace el uso de pequeños motivos que reiteran la frase musical, los cuales no deben ser ejecutados de manera similar, al contrario pueden estar interpretados con distintos “colores” característica que se obtiene con la manipulación del matiz. Ejm: piano-forte. Esta interpretación, se consigue a través del manejo del arco. A pesar de existir un cambio de matices, no se pierde en ningún momento el carácter del fragmento, por lo que en el matiz piano, el arco posee menos peso, pero más amplitud. Mientras tanto los dedos se encuentran digitando las notas con peso y precisión. De esta manera el piano conserva el mismo carácter del forte, el cual por el contrario maneja un arco con mayor peso e igual amplitud.

Se trata de imitaciones exactas que se utilizan con el fin de resaltar una célula o fragmento musical, como se puede ver en el gráfico.



Universidad de Cuenca

Gráfico 9. Motivos reiterativos o imitaciones exactas.

Seguido de la exposición del motivo, se encuentra “a1”. Se observa una imitación simplemente transportada a la octava baja del registro del violín. Este es un elemento muy utilizado en la forma musical. Como afirma Clemens Kuhn:

“Repetición o imitación: la fuerza generadora más simple. Es el hecho de retomar ideas y partes sin modificarse; son iguales unas a otras. Tiene la función de apoyar al oyente y de crear una estructura a modo de puntos de referencia.”¹⁹



Gráfico 10. Fragmento de la imitación a octava inferior.

Dicha imitación está continuada con un nuevo pasaje que actuará a manera de transición antes de llegar al tema “b”. Esta variación está dada por cambios armónicos que llevan la línea melódica a un punto de llegada en la tonalidad de Eb Mayor, por medio de una modulación cromática. En la interpretación se puede incluir un leve crescendo para enfatizar dicho punto culminante incrementando la cantidad de arco paulatinamente hasta llegar a un forte donde se utiliza un vibrato continuo²⁰ y peso en el arco. Nuevamente es necesario enfatizar cada inicio de ligadura mediante un pequeño acento del arco.

¹⁹ ARTAZA J. Y BENITO L.A., Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical, Master ediciones, pag.36.

²⁰ El vibrato fue fundado por Lambert Massart quien enseña esta técnica como un medio de expresividad sobre todo para pasajes cantábiles. Fuente: Zdenko Silvela, La historia del violín, disponible en:

<https://books.google.es/books?id=I0oJ70ZPs4gC&pg=PA279&dq=tipos+de+vibrato+violin&hl=es&sa=X&ved=0CCAQ6AEwAGoVChMIInYqxj8f0xwIVRm0eCh0hTw8i#v=onepage&q=tipos%20de%20vibrato%20violín&f=false>



Universidad de Cuenca



Gráfico 11. *Modulación cromática.*

b. A partir de la cifra 5, se encuentra el tema “b”. A pesar de que melódicamente estos dos temas (a y b) no tienen mucha relación, se pueden observar en “b” elementos rítmicos presentados en la introducción y que son parte general de ambos motivos que conforman (A).

Este pasaje genera tensión y cambios armónicos creando un desarrollo amplio que llevará al puente para pasar al tema B. Existe un desarrollo armónico, melódico y rítmico.

Dicho desarrollo, (compás 55) se encuentra en Ebm y va siguiendo secuencias melódicas que aumentan la sensación de inestabilidad generada por la frase que se aleja de la tonalidad principal debido a los cromatismos, formándose una progresión armónica. Pasajes de este tipo pueden presentar dificultades interpretativas en cuanto a la entonación del instrumento, debido a que no se encuentran dentro del centro tonal y por la presencia de alteraciones que deben ser correctamente afinadas.

Se puede describir como una sonoridad de color oscuro, por lo cual el violín solista necesita proyectar un matiz piano con carácter que se dirija al forte a través del crescendo el cual avanza gradualmente con la frase musical.



Universidad de Cuenca

En la ejecución se utilizan matices crescendo y decrescendo, que si bien no están escritos originalmente en la partitura, están implícitos debido a la dirección de la línea melódica.

Arco corto

arco amplio



Gráfico 12. Tema “b”.

Existe un cromatismo dado por la última corchea de cada compás, lo que ya le da una sonoridad distinta a cada motivo. Estas células rítmicas, rompen con el grado conjunto a través de intervalos de cuarta justa, tercera menor y tercera mayor, muy utilizados dentro del folclor ruso, húngaro, rumano, etc. El cromatismo puede ser considerado también como elemento folclórico de herencia oriental: “El folclor ruso, también posee ciertas influencias orientales, por ejemplo: el predominio de compás ternario y división cromática de la escala.”²¹

El compás cuarto y el octavo a partir de la cifra “5” ayudan a la estabilidad armónica de dicho pasaje.

imitación

²¹ SANFELIX, I.A., ARAGÓ, J.A. El Nacionalismo Musical Ruso, pag.3, disponible en: <https://es.scribd.com/doc/66418673/Trabajo-nacionalismo-musical-ruso>



Universidad de Cuenca

Gráfico 13. Cifra 5. Cromatismos e intervalos en la línea melódica.

La estabilidad armónica, por lo general está relacionada con las funciones tonales, dentro de las cuales hay acordes que presentan estabilidad y otros que muestran lo contrario.

Son tres las funciones principales:

- La tónica (Reposo): es la que manda en su tonalidad. Es el centro tonal, es el acorde formado con el primer grado de esa escala. Genera estabilidad sonora.
- La subdominante (Transición): es aquella relacionada con el 4º grado de esa escala. Aporta semiestabilidad, desde la que se puede volver a la estabilidad de la tónica, o evolucionar hacia la tensión generada por la dominante.
- La dominante (Tensión): está relacionada con el 5º grado de esa escala. Genera una fuerte tensión que pide ser resuelta.²²

Posteriormente el compositor maneja varios tipos de secuencias melódicas las cuales están caracterizadas nuevamente por uso del grado conjunto y cromatismos, que llegan a nuevos puntos de “descanso”, separados por el silencio de corchea, que se imbrican como el origen de la otra secuencia. Todo este desarrollo, que está presentado a partir de la cifra 6 a la cifra 8, permite lucir el virtuosismo del violín solista. Dichos puntos de respiración, deben ser

²² RODRIGUEZ, J.L., Funciones Armónicas, Disponible en:
<http://www.armoniambato.com/acordes/funciones-arm%C3%B3nicas-y-tonales/>



Universidad de Cuenca

respetados para que se entienda claramente el discurso musical. Para ello es importante el manejo de la mano derecha del violinista, pues requiere de firmeza y agilidad, las pisadas de los dedos deben ser fuertes para conseguir un legato claro y preciso. La mano izquierda por su parte debe manejar una arcada corta y veloz de tal manera que cada nueva secuencia tenga un acento leve para no perder claridad del fraseo.

La melodía de la cifra “6” posee un dibujo ondulante, donde se mueve fluidamente y con un crescendo implícito que lleva a la nota más aguda o final del pasaje (fa#).

Melodía a grado conjunto- cromática

poco a poco cresc.

Punto culminante

Gráfico 14. Melodía ondulante. Grado conjunto y cromatismo

Posteriormente, el compositor cambia de recurso compositivo, pues abandona el grado conjunto para utilizar melodías arpegiadas, de manera que le da variedad a este desarrollo.

Uno de los recursos más empleados por Kabalevsky, es la exploración del timbre del violín, como se puede ver en el siguiente fragmento, utiliza arpeggios escritos en octavas, y otros que van desde el registro grave al agudo del violín.

Bm

8va superior

EbM



Universidad de Cuenca

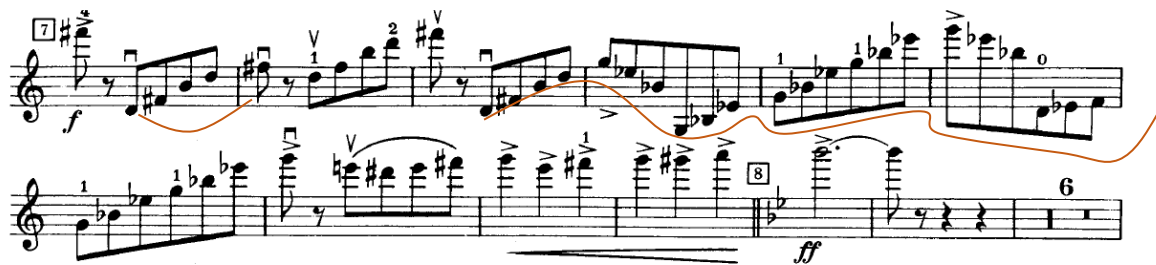


Gráfico 15. Línea Melódica ondulante.

Puente

La cifra “8” es el fin de este desarrollo de A expuesto por el violín, y da paso a un puente ejecutado por el piano que dará origen al tema B. a pesar de no ser una sección temática, no abandona características anteriores, como el motivo rítmico (negra y 4 corcheas) del tema “b”. El puente es utilizado para unir dos secciones, en este caso contrastantes, y evita que la transición sea predecible.

Se produce un cambio hacia el modo menor (Gm), que es tomado como la tónica pero en tono menor, como recurso para pasar al tema B.

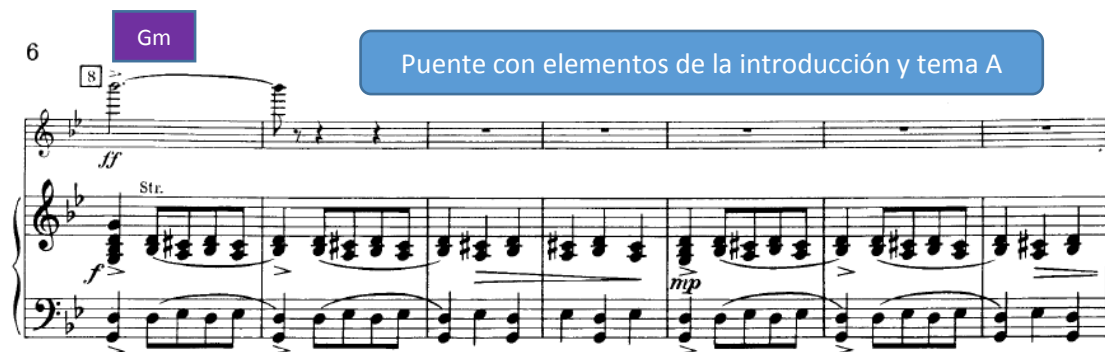


Gráfico 16. Puente.

1.1.2 TEMA B

La música folclórica rusa, nació del deseo del pueblo de expresar mediante canciones sus pensamientos, aspiraciones, etc. Lo que contribuyó a la aparición de varios cantares populares, los cuales fueron adquiriendo mucha importancia en toda Rusia.



Universidad de Cuenca

El tema B (Cifra 9-13), se puede identificar como un motivo popular ruso, es decir fácilmente identificable al nacionalismo del compositor. Está dividido en dos frases que forman un solo cantábile, frase 1(cifra 9-10) frase 2(11-13); es claramente contrastante con A.

Kabalevsky al igual que otros compositores soviéticos, utilizaba varios temas del folcklor ruso en sus conciertos. Este pasaje muestra una melodía con dichas características. Como se explicó anteriormente, en el contexto social de Rusia surgieron grandes cambios, dentro de los cuales se encuentra la utilización de temas nacionales dentro de las obras de los compositores valorizando así las tendencias nacionalistas. Como anuncia Carter en su enunciado: “El fanatismo ruso, que percibía a un Occidente en decadencia y a una Rusia superior en pleno desarrollo concibió la idea de “la forma de ser propia” como un ejemplo moral para otras naciones (Carter; 1990:19).”

Este pasaje se encuentra en el registro medio del violín, puesto que al ser un tema cantábile, considero que el autor lo quería asemejar al canto con la voz humana.

“El canto popular ruso se caracteriza por el calor del timbre de voz pectoral, por vocales abiertas que dan vivacidad y estridencia al sonido, pero al mismo tiempo, el sonido es “directo.”²³

Esta melodía está expuesta abiertamente por el violín lo que técnicamente implica arcadas grandes, con vibrato amplio y peso en el arco de tal manera que el sonido se vuelve profundo y con mucha expresividad.

²³ VOLEK, Emil, Antología del Formalismo Ruso, Ed. Omagraf S.L. España, 1995, pag.40. Disponible en:

<https://books.google.com.ec/books?id=9Wd7EnXfv3IC&pg=PA39&dq=armonia+de+la+m%C3%BAsic+a+rusa&hl=es&sa=X&ei=8T7eVJKsG4P7ggSRsIT4CQ&ved=0CCgQ6AEwAg#v=onepage&q=armonia%20de%20la%20m%C3%BAsic+a%20rusa&f=false>



Universidad de Cuenca

A pesar de ser éste un tema completamente nuevo, la línea melódica del acompañamiento aún conserva elementos de “A” sobre todo en la parte rítmica, lo que crea un vínculo entre ambas secciones aunque éstas sean contrastantes, tal como se observa en el gráfico:

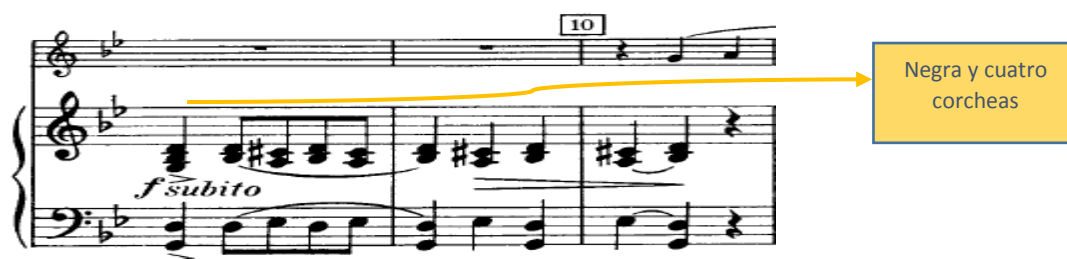


Gráfico 17. Acompañamiento de piano. Tema A

Parte de los cambios que experimentó Rusia durante el siglo XIX y XX fue la utilización de nuevos recursos alejados de la tradición occidental como las escalas exóticas, innovaciones armónicas, utilización de melodías tradicionales, etc.

El tema “B”, es un claro ejemplo. La estructura melódica está basada en grado conjunto y en saltos interválicos de tercera, cuarta y quinta. Los intervalos antes mencionados puede estar relacionados con un recurso compositivo que nace a partir del siglo XX, la “armonía quartal-quintal”, en la cual predominan los intervallos de cuartas y quintas justas, aumentadas y disminuidas. También encontramos intervallos de terceras, que son utilizados en la música folclórica. Estas características son propias del folclor soviético que Kabalevsky utilizó: “En el folclor ruso se da la aparición de quintas, cuartas y terceras paralelas que le da sonoridad a la música rusa sin necesidad de armonías de la música de Occidente.”²⁴

²⁴MORGAN, Robert, La Música del Siglo XX, España, Ed. Akal, S.A., 1994,1999, pag.71. Disponible en:



Universidad de Cuenca

1.2 DESARROLLO

El desarrollo inicia con una variación rítmica, armónica y tímbrica del tema “a”. La melodía se encuentra escrita por ampliación quedando una base rítmica únicamente con figuración de negras. La armonía baja medio tono, pues dicho pasaje se encuentra en B Mayor. La variación tímbrica viene dada por el pizzicato del violín.

La utilización de este recurso, permite mostrar la melodía con una técnica sonora que no es comúnmente utilizada, lo que le da variedad al tema.

La sonoridad adecuada del pizzicato depende de su ejecución en un sitio determinado del mástil del violín, puesto que existen varios factores que pueden hacer que la calidad de sonido varíe.

Es necesario encontrar el punto exacto para puntear la nota, el cual no debe estar demasiado cerca del puente o al final del mástil, puesto que la cuerda se vuelve demasiado tensa y dura para ejecutar el pizzicato. Por el contrario si está muy alejado, las distancias entre las cuerdas disminuye al igual que la distancia entre el mástil y la cuerda, por lo que se vuelve difícil puntear cada nota. El punto medio entre estos dos extremos es el adecuado para un pasaje largo de pizzicatos, donde el sonido se vuelve claro y de fácil ejecución técnica.

Variación tímbrica, armónica y rítmica del tema “a”



Universidad de Cuenca



Gráfico 20. Variación basada en pizz.

En la parte final de este pasaje de pizzicatos, se encuentran tres acordes del violín los cuales están acompañados por una sección temática en el piano correspondiente a la exposición (a). Por esta razón, el piano posee un primer plano, ya que es importante resaltar este enlace del desarrollo con elementos del tema inicial. En el caso de los acordes en pizzicato, es necesario alejarse un poco más del puente, pues como se explicó anteriormente, las distancias entre las cuerdas son más cortas lo que facilita conectar los sonidos del acorde, se ejecuta de manera arpegiada de abajo hacia arriba.

BM

a

Ob.

Fl.

Hr., Fag.

16

f

p

f

pp

Gráfico 21. Tema principal en el piano

Esta técnica de pizzicato, es utilizada por Kabalevsky también en su concierto para violoncello, usando un tema melódico a través del pizz, para brindarle otro



Universidad de Cuenca

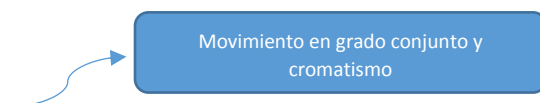
color tímbrico. En este caso, lo utiliza para finalizar el primer movimiento, a diferencia del concierto para violín, en el cual se encuentra en una parte central.



Gráfico 22. Fragmento del concierto para Cello de Kabalevsky.²⁵

Continúa el desarrollo con el ensamble entre el violín que realiza movimientos a grado conjunto, acompañado de cromatismos y el piano que presenta el tema antes desarrollado por el violín en pizzicato. Se debe resaltar la melodía del piano por tratarse del tema principal, sin embargo el violín solista no pierde protagonismo puesto que la variación debe estar claramente identificada, para ello la ejecución va acompañada de un crescendo implícito que va de acuerdo al movimiento melódico de dicho desarrollo.

La línea solista presenta saltos interválicos de terceras, cuartas y sextas, lo que rompe el grado conjunto. Se trata por ello de una melodía cerrada ondulada hasta la cifra (17), a partir de la cual se realiza una secuencia descendente con intervalos de tercera en una extensión de doceava que resulta de la nota Bb (agudo) a E (grave), lo que por reducción da un intervalo de quinta disminuida. Esta escala descendente sugiere un diminuendo para llegar al piano de la siguiente escala que va de manera ascendente desarrollándose con un crescendo.



²⁵ D. Kabalevsky, concierto para cello y orquesta, op.49, cifra 40.



Universidad de Cuenca

c. tema presentado al inicio del desarrollo con pizzicato de violín.

Gráfico 23. Variación de pizz expuesta ahora en el piano

El piano mantiene la idea del tema A como se puede ver en el gráfico, puesto que es común en un desarrollo que se conserven elementos temáticos. Está escrito de la misma manera que se presentó anteriormente al finalizar la sección de pizzicatos, en octavas y utilizando el intervalo de segunda menor.

8va superior

Intervalo 2da menor

ostinato

Gráfico 24. Fragmento del tema A en el desarrollo



Universidad de Cuenca

A continuación se presenta un desarrollo del tema B, pero en la tonalidad de Fa Mayor y con variación melódica. Al igual que el cantábile del tema B, se maneja el grado conjunto y los intervalos de tercera, cuarta y quinta.

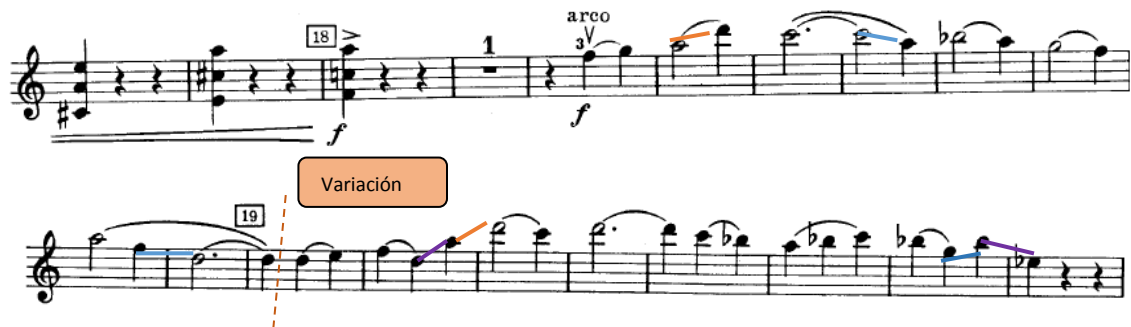


Gráfico 25. Desarrollo del tema B

La cifra (20) representa una variación del tema “B” con un desarrollo armónico y un movimiento diferente de la melodía. Su textura pasa a ser polifónica y la dirección melódica indica claramente el fraseo, el cual está dado por los silencios dentro de la frase musical.

Gráfico 26. Variación de B con movimiento polifónico



Universidad de Cuenca

La siguiente sección del desarrollo está conformada por “b”. Se encuentra en la tonalidad de E menor. Mientras tanto el piano ejecuta la misma melodía del violín pero una tercera abajo para reforzar el carácter de este pasaje. Sin embargo existe una variante que conlleva a una serie de secuencias melódicas ascendentes en el violín, a manera de puente que desemboca en una nueva sección del desarrollo. Mientras tanto en el piano se produce un stretto de la melodía de “B”. De esta manera se forma un diálogo bien definido entre el violín y el piano, pues las dos partes toman un plano primario en cuanto a la presentación del tema melódico.

Gráfico 27. Imitación de b en Mi menor

Gráfico 28. Progresiones melódicas a manera de puente



Universidad de Cuenca

El posterior desarrollo, sirve de transición a la reexposición y en él, el compositor juega con varios recursos como escalas arpegiadas simples y en doubles cuerdas, combinándolas entre sí y manteniendo el patrón rítmico constante. En el siguiente gráfico es posible observar lo expuesto anteriormente, siendo la ejecución de los arpeggios en doubles cuerdas con arcadas cortas y procurando un crescendo que lleva a la nota aguda del arpeggio. El arpeggio descendente posee una sola línea melódica la cual requiere un decrescendo- crescendo siguiendo la dirección fraseológica. Para el descenso del arpeggio es necesario un arco detaché, que contraste con las arcadas cortas anteriores.

Gráfico 29. Dobles cuerdas y arpegiado en el violín con motivos del tema A en el piano

1.3 REEXPOSICIÓN, “A’”



Universidad de Cuenca

La reexposición se encuentra presentada por el piano con la melodía del tema inicial de “A”, regresando en el tono de C Mayor. Comprende la cifra 27 y 28. La interpretación es enérgica pues es necesario resaltar el regreso del tema principal.

27 C M

Célula rítmica de la introducción

Gráfico 30. Reexposición en el piano

El violín continúa, imitando el movimiento del eco a la octava grave del tema “A”.

Tema de la exposición en el violín

Gráfico 31. Reexposición continuada por el violín

El piano, presenta nuevamente en la cifra 31 la fórmula rítmica introductoria (negra y cuatro semicorcheas). Se produce una modulación a C menor. El compositor escribe la parte A en tonalidad mayor, y la parte B en su relativa menor.



Universidad de Cuenca

C m

Tema en el violín

Tema en el piano.
"canon"

Fórmula rítmica de la introducción.

Gráfico 32. Desarrollo del tema B

Como se puede ver en el gráfico anterior, la línea del piano realiza una melodía a manera de canon, tres tiempos después de la melodía del violín, sin embargo la imitación rítmica no es exacta mientras que la melódica si, realizada en octava inferior. Mientras tanto el acompañamiento del piano mantiene constantemente la característica fórmula rítmica de la introducción, que se ha presentado en varias secciones del concierto.

A continuación aparece nuevamente el tema de "B", en la tonalidad de C menor, B'.

En el piano actúa como acompañamiento a la melodía, con una fórmula rítmica que no se sale de lo expuesto anteriormente, pero que presta un nuevo efecto, a manera de continuidad, es decir que le da "movimiento" a la melodía. Cada grupo de corcheas termina en el tiempo fuerte del siguiente compás, lo que indica que existe una melodía oculta en dichas corcheas, las cuales se deben resaltar en la interpretación.



Universidad de Cuenca

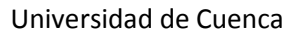
Gráfico 33. Tema B en Do menor

Luego el violín presenta lo que sería la parte “b” de la exposición.

El fraseo lleva a la ejecución de un crescendo por compás hasta terminar la frase para iniciarla nuevamente con un piano y crescendo.

Gráfico 34. Variación de b

La sección siguiente es un juego de escalas de pequeña y grande extensión, utilizando grado conjunto y cromatismos que forman líneas ondulantes ascendentes y descendentes. Dicho pasaje requiere de una ejecución clara de la mano izquierda, puesto que las digitaciones requieren velocidad y sobre todo claridad por lo que se debe pisar fuertemente las cuerdas con los dedos, como si se tratara de “martilladas” a cada nota para obtener nitidez. Tal como lo afirma Maia Bang “Téngase siempre presente que la producción de sonido depende



2

2

4

poco a poco cresc.

1

1

37

1

(b)

1.4 CODA

²⁶ BANG, Maia. MAIA BANG VIOLIN METHOD, part II. Pag, 20.



Universidad de Cuenca

Para finalizar, continúa el movimiento melódico arpegiado con varios cambios armónicos y creciendo en intensidad, por lo que requiere de un crescendo constante hasta llegar a un final enérgico.

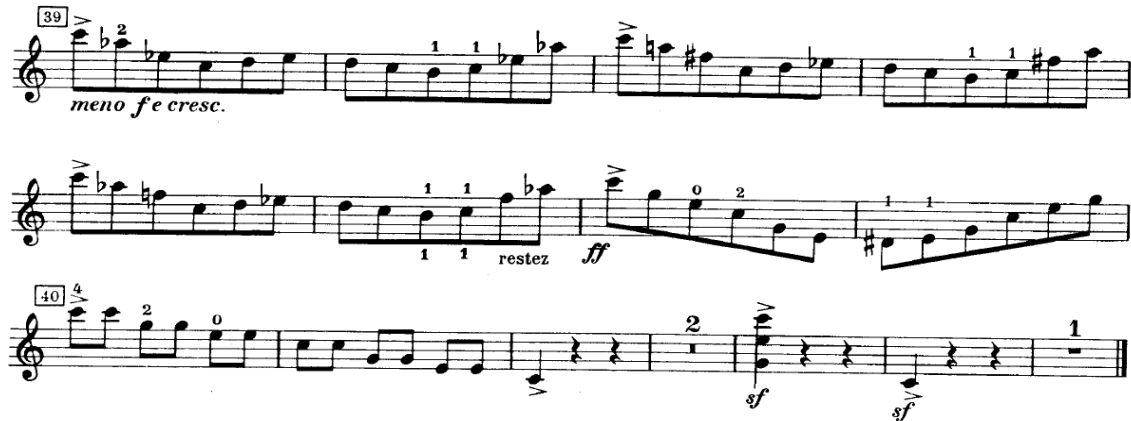


Gráfico 37. Sección final.

2. CAPÍTULO II

SEGUNDO MOVIMIENTO. ANDANTINO CANTABILE

Fines del Siglo XIX e inicios del siglo XX, fueron épocas de gran inestabilidad en toda Rusia. Los hechos fundamentales que marcaron dichas épocas fueron la revolución rusa y la formación de la URSS (1917). Es claro que la guerra civil trajo consigo grandes conflictos que generaron caos en toda la sociedad. Es por ello que los artistas plasmaban en sus obras la situación que vivía toda Rusia.

Kabalevsky claramente muestra en su segundo movimiento un carácter mucho más sombrío, melancólico y nostálgico contrastante con su primer movimiento, se puede considerar como un cantar a los infortunios que trae consigo la guerra.

El segundo movimiento está escrito en Bb menor y tiene una forma tripartita A-B-A'. El siguiente cuadro muestra el esquema general del segundo movimiento.



Universidad de Cuenca

INTRODUCCIÓN	TEMA A	TEMA B	TEMA A'
Compás 1 y 2	Compás (1-35) Inicio hasta la cifra 3	Compás (36- 89) Cifra 4-8	Compás (90- 128) Cifra 9-12

Gráfico 38. Esquema general del Segundo movimiento

2.1 Introducción.

La introducción dada por el piano lleva ya al carácter del movimiento, un cantábile melancólico. Esto se debe al aire pasivo con el que inicia el movimiento, es decir una fórmula rítmica continua de negras y en tonalidad de Bb menor. La ejecución ya no requiere de notas acentuadas y marcadas como en el primer movimiento, por el contrario se procura una interpretación más al lado del legato.

Bb m

Andantino cantabile (♩ = 50 - 52)

Andantino cantabile (♩ = 50 - 52)

Str. con sord.

mp *p*

Gráfico 39. Introducción

2.2 TEMA A

En seguida se presenta el primer tema principal, al cual llamaremos "A", en la línea del violín. El tema es una frase larga conformada por dos semifrases, las cuales especificaremos en los gráficos:

sul D₄-4

p dolce

1 1 1 3



Universidad de Cuenca



Gráfico 40. Semifrase 1 (compás 3-11) Bb menor



Gráfico 41. Semifrase 2 (compás 12-19) Db Mayor

La ejecución del tema A, requiere destreza en el arco, puesto que es indispensable mantener la calidad del sonido en cada ligadura, para ello el arco debe manejarse con una correcta distribución, manteniendo el mismo peso tanto en la punta como en el talón sin perder calidad en las arcadas más lentas, es decir aquellas que encierran las ligaduras y notas de mayor duración. Para ello se ha de pensar en la división del arco para cada nota, como afirma Maia Bang “Póngase los dedos en las cuerdas de manera firme y decidida dividiendo el arqueado igualmente”.²⁷

La melodía requiere también destreza en el vibrato, puesto que éste es utilizado como un recurso expresivo importante. Me adscribo a la idea de algunos estudiosos del violín que defienden la técnica del vibrato en la ejecución tales como: Geminiani en su libro “The art of playing the violin” 1751, sugiere que el vibrato se ha de utilizar tanto como sea posible²⁸, Galamian o intérpretes como Kreisler, Heifetz, etc. El vibrato requiere de una organización rítmica interna precisa puesto que contribuye a mantener el pulso de la obra, sobre todo en notas de mayor duración como blancas o redondas en las cuales es útil pensar en la subdivisión de semicorcheas.

Al ser la melodía un cantábile, es importante asemejarla al canto con la voz humana, puesto que de esta manera es posible reconocer el fraseo adecuado y

²⁷ BANG, Maia. MAIA BANG VIOLIN METHOD, Part II. Pag.32

²⁸ LOPEZ ARCA, A., “El vibrato en el violín”, 2014/2015, pag.4



Universidad de Cuenca

la dirección de la melodía. Técnicamente implica lograr cambios de posición en el violín muy sutiles y limpios para que la línea melódica no se quiebre. Para ello considero útil la utilización de glissandos²⁹ muy discretos que aporten una sensación de unidad.

Al llegar a la cifra (2), inicia un diálogo entre el solista y la línea del piano. La ejecución de este pasaje requiere de un buen balance para ambas partes puesto que es necesario resaltar la melodía principal en la voz del piano y la variación en la línea solista del violín, para ello el piano debe tocar un *mf* de tal manera que se entienda la melodía en un primer plano. En el momento en el que destaca la melodía el violín, es preciso aumentar la cantidad de arco y el vibrato para que no se formen falsos acentos que rompan con el discurso musical, el matiz también es un *mf* para crear continuidad con el piano. En el siguiente gráfico, se señala la manera en el que deben resaltar las voces de ambos instrumentos para lograr el ensamble adecuado.



Gráfico 42. Línea melódica que pasa por el piano y el violín

²⁹ Sucesión rápida y continua de una nota a otra. "el glissando se consigue deslizando los dedos sobre las teclas o cuerdas del instrumento o en los aerófonos de metal mediante la regulación de la insuflación y la abertura irregular del orificio"



Universidad de Cuenca

El trino del violín requiere un crescendo que avance gradualmente con la duración de la nota de tal manera que las corcheas que requiere resaltar lleguen en un forte, es necesario también mantener el matiz en la nota larga para no perder carácter en lo que sigue de la melodía.

El acompañamiento en la mano izquierda del piano necesita sutileza para apoyar la parte rítmica de la línea melódica y que no se pierda el pulso interno de la frase.

La cifra 3, es la más importante dentro del tema A pues encontramos movimientos de octavas en la melodía lo que vuelve el discurso musical más interesante. Dichas octavas la realizan conjuntamente el violín y el piano resaltando una melodía descendente como se indica en el gráfico.

Gráfico 43. Movimiento melódico en intervalos de octava.

Técnicamente es importante alcanzar las notas agudas de las octavas con un vibrato veloz y continuo, puesto que son dichas notas las que resaltan mayormente en este pasaje y las que el oyente captará con mayor facilidad. Por



Universidad de Cuenca

supuesto el vibrato es parte constante de la melodía, sin embargo por la dificultad técnica que implican las notas más agudas, es necesario enfatizar su correcta ejecución.

Este movimiento melódico por octavas puede ser un recurso similar al utilizado por Fritz Kreisler en su obra Preludio y Allegro, donde su primeros compases están escrita únicamente con líneas melódicas en octavas.



Gráfico 44. Fragmento de la Kreisler en octavas. Compas 1-5



Gráfico 45. Fragmento de Kabalevsky en octavas. Cifra 3.

El puente que lleva al tema “B” se presenta en la tonalidad de A Mayor, aún conserva rasgos del tema anterior, sobre todo por su factura rítmica. Sin embargo el tresillo presente en el cuarto compás de la cifra 4, le presta variedad a la melodía rompiendo con la secuencia de blancas y negras; por ello es necesario resaltarlas. La ejecución no es totalmente rígida en cuanto al tempo, de tal manera que es posible interpretar un ligero rubato para otorgarle mayor expresividad.



Universidad de Cuenca



Gráfico 46. Puente al tema B

2.3 TEMA B

El tema “B” se presenta totalmente contrastante con el tema “A” puesto que cambia su factura rítmica, melódica y armónica.

La armonía pasa de un tono menor a La mayor. La línea melódica posee una nueva forma, pues se mueve por intervalos más pequeños y con saltos que forman “melodías en escalera”³⁰, abandonando el cantábile anterior y otorgándole un movimiento diferente, diseñado con textura instrumental que viene dado sobre todo por la figuración rítmica que se convierte en una constante en dicho tema (corchea con puntillo y semicorchea).

La forma de escritura melódica del tema “B” posee herencia del Barroco puesto que la melodía tiene un movimiento polifónico. La similitud de la frase melódica se la puede comparar por ejemplo con el Concierto de Brandemburgo N.5 de J.S.Bach, en el cual existe un movimiento melódico similar, el cual está en estilo francés. “Estilo Francés: en el Stile Brisé o en acordes partidos se destacan líneas externas o internas”³¹

³⁰ Melodía en escalera: la línea melódica parece que va tomando impulso hasta llegar a un punto culminante. Característica del Clasicismo.

³¹ BENITO, L.A. Y ARTAZA, J.F., Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical, Master Ediciones, 2004, pag. 54



Universidad de Cuenca



Gráfico 47. Concierto Brandemburgo N.5 compas 156 y 157

Como se describió anteriormente, el tema “A” con melodías cantábiles y tranquilas poseen un carácter melancólico y trágico, mientras que el tema “B”, relacionado con lo no cantado, se vuelve más agitado y con más movimiento rítmico y melódico lo que es posible asociar con la convulsionada situación rusa de aquella época.

La relación antes mencionada del tema “A y B” con estados de ánimo o cualidades subjetivas poseen relación con el Clasicismo. Como ejemplo es posible citar un tema de Mozart, sobre el cual los autores Luis de Benito y Javier Artaza mencionan:

*“La admirable capacidad melódica de Mozart le sirve para personificar cada uno de sus temas, y para diferenciar campos expresivos. Así el tema A y su primer contratema son perfectamente cantables, mientras que le sigue el trágico puente a B, diseñado con textura instrumental, tipo tocata...Asocia lo cantable con lo amable y estable. Asocia lo trágico con zonas modulantes y agitadas, con lo no cantábile.”*³²

En cuanto a la ejecución, nuevamente se toma un carácter enérgico, como en el primer movimiento del concierto, con arcadas firmes, cortas y con peso en el arco. En la escritura el autor indica la separación que debe llevarse a cabo con el arco sobre todo en notas del mismo nombre a manera de un *detaché portato*.



³² BENITO, L.A. Y ARTAZA, J.F., Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical, Master Ediciones, 2004, pag. 81



Universidad de Cuenca

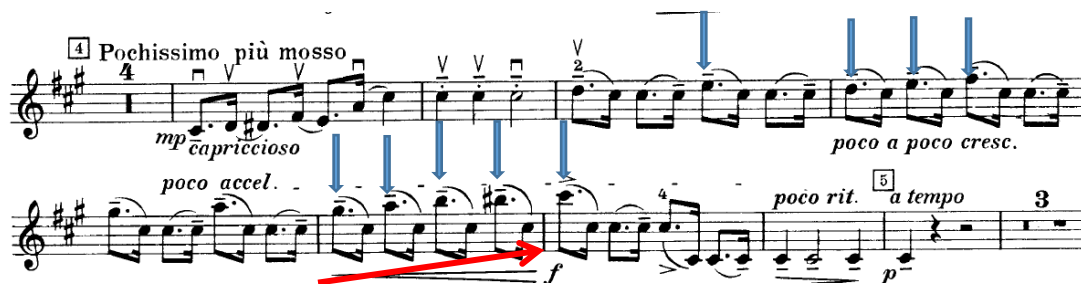


Gráfico 48. Polifonía en la línea melódica

El movimiento melódico en escalera es claramente visible a partir del sexto compás del tema B, pues se distingue una escala ascendente como se señala en el gráfico anterior (flecha color rojo) que llega a un punto culminante a partir del cual el movimiento se da únicamente en octavas pasando por el registro agudo- medio- grave del violín. La interpretación requiere que se resalten las notas que conforman dicha escala. Para la ejecución de este pasaje, se utilizará un “detaché acentuado³³” para el cual el arco necesita más velocidad en cada una de las notas resaltadas para lograr que sobresalgan dichas notas realizando así el *tenuto*³⁴ escrito.

Nuevamente el piano presenta el puente que introdujo al tema “B”, en la octava superior de su primera aparición, tema cantábile.



Gráfico 49. Puente al desarrollo de B

³³ Se caracteriza por un acento por un acento al inicio de cada golpe. Este acento, al contrario que en el martelé, se produce al inicio del golpe, a través del aumento de la velocidad y presión (en el martelé la presión se hace antes del ataque de la nota). Se toca generalmente en la mitad superior del arco, como el detaché básico. No debe haber pausas entre las notas, aunque puede haber excepciones.

³⁴ Mantener la nota señalada durante su valor de tiempo completo o ligeramente más alargado.



Universidad de Cuenca

El compositor utiliza nuevos recursos para dicho desarrollo, entre los cuales figuran cambios rítmicos, distintos movimientos melódicos, armónicos, cambios de tempo y dinámicas.

El tema B que se vuelve a presentar dirige su línea melódica (estilo francés de Bach) hacia una nota larga en trinos la cual antecede una escala escrita con figuración irregular de quintillos de semicorcheas.



Gráfico 50. Melodía estilo francés de Bach, seguido de trino y figuración de quintillos.

A partir de la cifra 6, la línea del piano deja de ser acompañamiento para formar un cantábile contrastante con la línea solista pero que forma diálogos que requieren ser destacados en la ejecución, sobre todo en las notas largas del violín. El tema que se destaca en el piano es el mismo del puente que conduce al tema “B” como se puede ver en el siguiente gráfico:



Gráfico 51. Primer plano en la línea del acompañamiento

El entretejido melódico antes descrito, es el que se lleva a cabo en el desarrollo con sus correspondientes variantes melódicas y armónicas.

En cuanto a la ejecución, la parte rítmica requiere precisión de las figuras. En el caso de las figuraciones continuas de corchea con punto y semicorchea, es útil llevar la subdivisión interna de semicorcheas, para no caer en el error de



Universidad de Cuenca

ejecutar un falso silencio en medio de la figuración por conseguir el efecto de la nota corta.



Gráfico 52. Polifonía en la línea melódica

Para ello me he basado en el método de estudio con subdivisión según el autor Terry B. Ewell:

“En general, medimos con mayor precisión períodos más cortos que los períodos de tiempo más largos, la mayoría de los músicos usan el término de la subdivisión para describir el conteo de notas de valores más pequeños por cada beat.” ³⁵

El siguiente gráfico muestra un ejemplo simple de subdivisión:

³⁵ EWELL. B. Terry, *Rhythmic Study: Introduction to Subdivisions in Simple Meters*, Rice University, 1999-2016.



Universidad de Cuenca

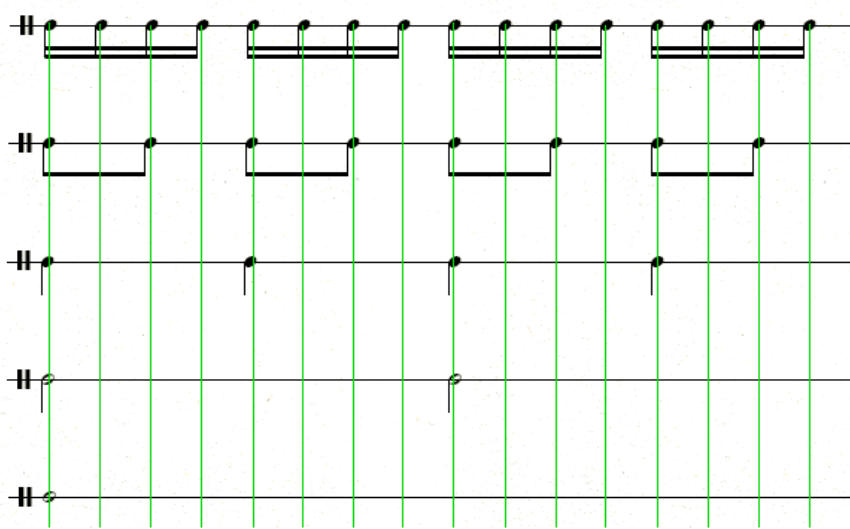


Gráfico 53. Ejemplo básico de subdivisión

El primer paso para la interiorización de la subdivisión es mantener un patrón constante sonando en la melodía, por ejemplo, pensar en las semicorcheas contenidas en las distintas figuras que conforman la melodía. En el siguiente gráfico se puede ver un ejemplo.

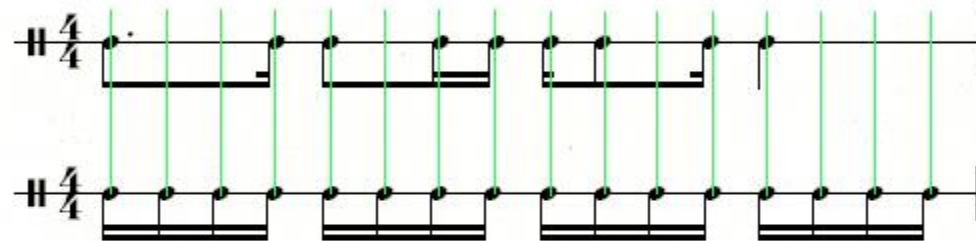


Gráfico 54. Ejemplo de subdivisión

Para los grupos de notas irregulares, sucesión de dos quintillos de semicorcheas, es necesaria una ejecución muy clara la cual se consigue con una correcta digitación de la mano izquierda pisando fuertemente cada nota para no perder claridad.



Universidad de Cuenca



Gráfico 55. Trinos seguidos de grupos irregulares de semicorcheas

A partir del compás 74 la línea melódica ascendente lleva al clímax del desarrollo, en el cual el violín queda solo alcanzando la nota más aguda del tema “B”, luciendo un gran forte acentuado y enérgico. Al quedarse solo el violín es posible ejecutar la melodía de manera más libre.

La línea melódica ascendente avanza manteniendo constante la figuración rítmica (corchea con punto y semicorchea) sin embargo existe una única variante antes de alcanzar el clímax, el tresillo al final del compás 77, por medio del cual se alcanza la nota más aguda. Dicho tresillo sirve para completar la escala la cual acompañada del “poco sostenuto” indicado por el compositor, crea el ambiente ideal para llegar al gran forte siguiente.



Gráfico 56. Línea melódica ascendente que lleva al clímax

2.4 TEMA A'

La calma se presenta nuevamente después del clímax, es así que partir de la cifra 8 (compás 80), se encuentra una sección de enlace o puente que lleva a “A'”, si bien continúa la figuración característica del tema B, se presenta con un



Universidad de Cuenca

carácter mucho más calmado, puesto que prepara la nueva presentación del tema “A” recuperando así el carácter inicial del segundo movimiento. La forma de escritura rítmica varía en comparación con la inicial debido a la ligadura que agrupa de distinta manera las figuras (semicorchea ligada a corchea con punto) por lo que la ejecución requiere arcadas más ligeras prestando un sutil acento o impulso a cada ligadura logrando así que la nota corta funcione como “anacrusa” de la nota larga. Primero lo presenta el violín, y luego el piano a manera de variación tímbrica.

Sección de enlace.

Sección de enlace, piano.

Gráfico 57. Sección de enlace en la línea del violín y el piano

A partir de la cifra 9 nuevamente se incorpora el tema A, pero con una variación tímbrica puesto que el tema es presentado por la línea del piano, mientras que el violín solista realiza una serie de escalas basadas en cromatismo y con la utilización de sordina.



Universidad de Cuenca

La sordina no solamente contribuye a apagar el sonido del instrumento, sino a modificar el timbre, el cual cambia según el material del que está hecha y de su forma.

Al ser un pasaje del violín solista, se requiere una sordina liviana que no apague demasiado el sonido, sino que le dé un efecto “suave y cálido”. Se puede considerar que el objetivo de cambiar el timbre en este pasaje está en la atmósfera sonora “oscura” que busca el compositor.

Las escalas cromáticas del violín, deben dar la idea de un “colchón melódico” sobre el cual se desarrolla la melodía. Para ello la digitación de las notas debe ser fuerte en cada pisada mientras que la sensación de legato la consigue el arco el cual debe formar una línea ininterrumpida para no cortar la frase musical de tal manera que es necesario conectar adecuadamente cada ligadura.

La unión del cantábile melancólico del tema “A” y la secuencia de escalas cromáticas con la variación tímbrica antes nombrada, crean un ambiente sombrío mucho más dramático que el tema “A” inicial. Sin embargo las escalas cromáticas otorgan mayor movilidad a la melodía puesto que están escritas en figuración de semicorchea intercalando grupos regulares (cuatro semicorcheas), con grupos irregulares (cinco semicorcheas). Es importante en la ejecución del solista que las ligaduras no posean acentuaciones internas de los grupos de semicorcheas antes descritos, puesto que de ser así, se rompe la continuidad de las escalas y la función que éstas cumplen en este pasaje. Para ello es preciso unificar cada ligadura como un solo grupo de 18 semicorcheas y no en grupos separados de cuatro o cinco.



Gráfico 58. Colchón melódico de A´.



Universidad de Cuenca



Gráfico 59. Melodía del tema A en la voz del piano.

En el compás 100 (cifra 10) se encuentra la variación de la semifrase 2 del tema A (cifra 1). Se juntan ambos instrumentos, el violín con trinos y el piano con notas largas (blancas), en la octava inferior. En este fragmento se unen ambos instrumentos para continuar la línea melódica que venía dada por el piano la cual es tomada luego por el violín lo que le presta un efecto tímbrico novedoso, pues le da protagonismo musical tanto al violín como al piano. En el siguiente gráfico se señala el paso de la línea melódica por ambos instrumentos:

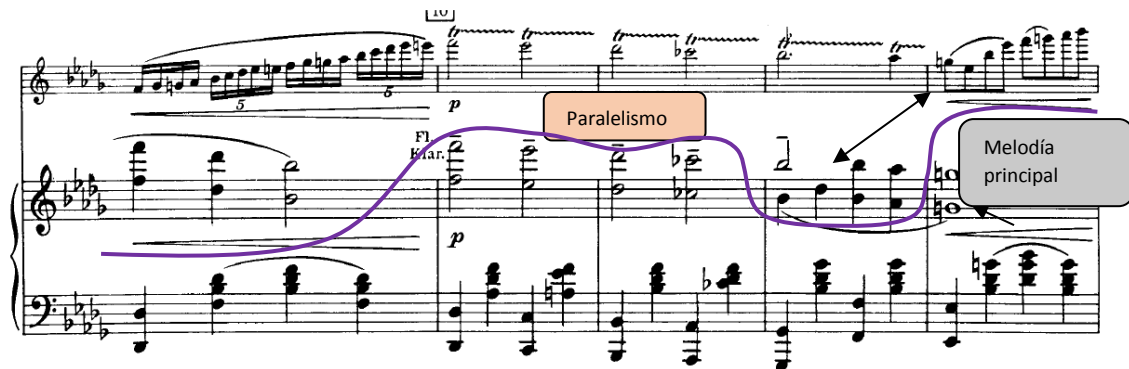


Gráfico 60. Línea melódica paralela en el violín y piano. Trinos.



21

reexposición

Melodía principal

mf *p*

Str.

Gráfico 61. Diálogo violín-piano

En la cifra 1 se presenta la semifrase 1 del tema “A”, desarrollándose por ocho compases hasta alcanzar la cifra 12, donde inicia una CODA que lleva al final del movimiento.

12

mf *p* *mp*

(*poco sost. a tempo*)

mf *p* *mp*

(*poco sost. a tempo*)

p *pp*

poco rit. al Fine

pp

Ob. Hrn. Klar. Str.

Gráfico 62. CODA



Universidad de Cuenca

La ejecución de este pasaje *sostenuto*, le da un carácter pasivo o calmado a la melodía. Las dobles cuerdas no requieren de ataque en el arco, por el contrario se las debe ejecutar de la manera más delicada posible para no quitarle pasividad a este fragmento. La melodía alcanza un armónico el cual se pierde lentamente con un *decrecendo*.

3. CAPÍTULO III

TERCER MOVIMIENTO. VIVACE GIOCO SO

El tercer movimiento posee un aire festivo y optimista contrastante con el movimiento anterior. El siguiente comentario muestra características similares en otra de sus obras, sinfonía N.2:

“El primer movimiento en forma de sonata de esta sinfonía, contiene todos los ingredientes que caracterizan la música de Kabalevsky: cambios inesperados de modulaciones y una sucesión variada de temas que se superponen en algunos casos para crear un ambiente festivo, alegre y saltarín. Un estilo algo burlón e infantil que ha sido descrito como "arlequinesco" por algunos críticos”.³⁶

ESQUEMA GENERAL DEL TERCER MOVIMIENTO

Introducción	Tema A	puente	Tema B
Compás: 1-9	Cifra 1-3 Compás: 16-32	Cifra 3 Compás:33-39	Cifra 4-7 Compás: 40-72
Sección de enlace	Desarrollo	A´	Transición
Cifra 7-8 Compás: 73-89	Cifra 9-10 Compás: 90-112	Cifra 11-13 Compás: 113-136	Cifra 14 Compás: 137-144
Tema C	Desarrollo	Cadenza	A´´
Cifra 15-20 Cifra:145-199	Cifra 21-24 Compás: 200-241	Cifra 25-27 Compás: 242-297	Cifra 28-30 Compás: 298-221

³⁶ Rivero, Francisco., La Música Moderna, 2010.



Universidad de Cuenca

B'	CODA
Cifra 31-35 Compás: 222-276	Cifra 36-41 Compás: 277-433

3.1 Introducción

El tercer movimiento, al igual que los dos anteriores, inicia con una pequeña introducción de nueve compases. Se encuentra en tonalidad de Do Mayor. El movimiento posee la indicación de *Vivace giocoso* por lo que la ejecución toma otra dirección, destacando las notas cortas y arcadas ligeras con peso.

El crescendo presente en la introducción prepara la entrada enérgica del violín solista.

“Al igual que cualquier comienzo, la función de una introducción es provocar interés. Sea cual sea su estructura interna, una introducción finalizara con algún efecto de tipo alzar: rítmico (por ejemplo el *acelerando* del Concierto para Orquesta de Bartok), armónico (por ejemplo una armonía claramente inestable que tienda hacia la armonía subsiguiente), dinámico (un *crescendo*), etc.”³⁷

Gráfico 63. Introducción

3.2 Tema A

³⁷ BELKIN, A. Una guía Práctica de composición musical, 1995-1999, pag: 16.



Universidad de Cuenca

En seguida inicia el tema principal en el violín (tema A), en el cual se encontrará una célula rítmica principal a raíz de la cual se forma este primer tema. Como se puede ver en el gráfico, consta de la anacrusa de corchea ligada a la corchea siguiente, lo que forma un movimiento melódico sincopado.³⁸



Gráfico 64. Célula rítmica del tema A

La primera semifrase, (cifra 1), consta de 8 compases con un inicio anacrúsico³⁹. Mientras tanto, el acompañamiento posee una factura de corcheas que resaltan aún más el tiempo fuerte del compás que es hacia donde se dirige la melodía en el violín, orientando el fraseo.

En el siguiente gráfico se muestra las notas que resaltan dentro de la frase melódica.



Gráfico 65. Notas que se resaltan en la frase

El gráfico siguiente muestra la dirección de dichas notas resaltadas las cuales están reforzadas por la línea del acompañamiento.

³⁸ Síncopa: La síncopa es un efecto rítmico que tiene lugar cuando el sonido de una nota empieza dentro de un tiempo débil y se prolonga hasta uno fuerte. Esta prolongación puede producirse por combinación de notas a través de la ligadura.

³⁹ Anacrúsico: cuando su ataque es anterior al ictus inicial.



Universidad de Cuenca

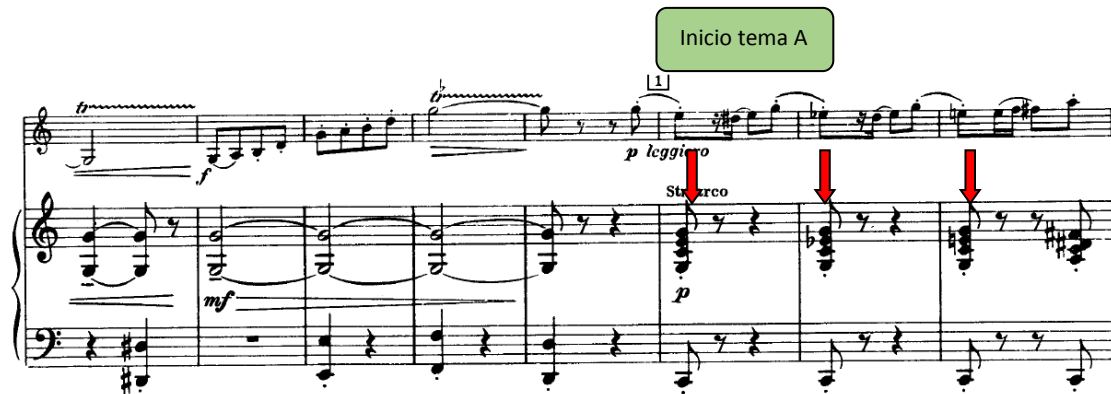


Gráfico 66. Acentuación en el tiempo fuerte al inicio de cada compás

A continuación se analizará la unidad y variedad rítmica de la semifrase en cuestión, según Zamacois: “El compositor al escribir una frase, es tan libre de ir repitiendo la fórmula rítmica inicial como de combinar dos o más, o de variarlas todas.”⁴⁰ Se ha señalado con letras los distintos esquemas rítmicos utilizados en la frase.

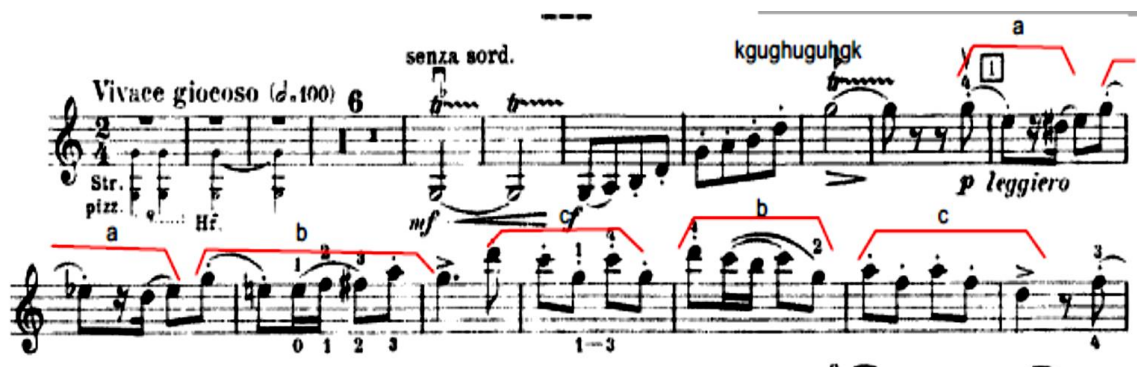


Gráfico 67. Variedad rítmica en la semifrase 1

Dichas variedades rítmicas son la base de la formulación de frases musicales.

Esta primera semifrase posee una fórmula melódica suspensiva o interrogativa, según el siguiente concepto:

⁴⁰ ZAMACOIS, Joaquín. Curso de Formas Musicales, Ed. Labor, S.A., España, 1960, pag:14



Universidad de Cuenca

“Fórmula melódica suspensiva o interrogativa: es la que no da sensación de final absoluto, sino de descanso provisional, que necesita una continuación. En el caso, la que termina con una nota que no pertenece al acorde de tónica.”⁴¹



Gráfico 68. Final de frase en II Grado de Do M

La semifrase 2, (cifra 2), también posee 8 compases con anacrusa, lo que le da simetría a esta primera frase musical. Este tipo de composición, es propio del clasicismo, sin embargo la estructura interior de las frases no son totalmente cuadradas, pues en este caso, el compositor no toma en cuenta las estructuras por compases, sino que son frases continuadas que terminan en medio de otro compás o que no inician en los tiempos fuertes, de tal manera que el ictus inicial y el final no siempre están en los tiempos fuertes del compás.

Dicha semifrase, posee un final conclusivo.

“Fórmula melódica conclusiva o afirmativa: es aquella que da sensación de final absoluto, lo cual no significa que deba forzosamente serlo. En el caso, la que termina con la tónica y ritmo masculino.”⁴²

⁴¹ ZAMACOIS, Joaquín. Curso de Formas Musicales, Ed. Labor, S.A., España, 1960, pag:15.

⁴² ZAMACOIS, Joaquín. Curso de Formas Musicales, Ed. Labor, S.A., España, 1960, pag:15



Universidad de Cuenca

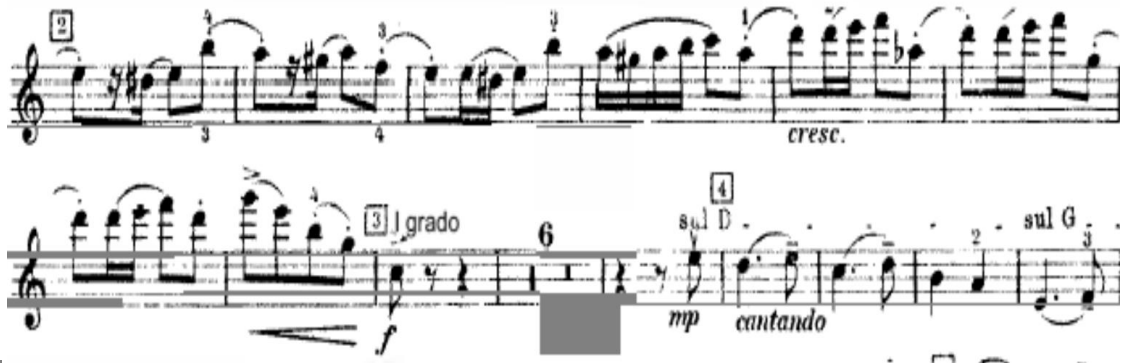


Gráfico 69. Final de semifrase 2 en tónica, masculino.

El acompañamiento muestra ahora una fórmula rítmica basada en la variedad rítmica \underline{b} del tema “A” antes descrito (ver gráfico 63) que posteriormente aparecerá en la línea solista (ver gráfico 67). Se muestra de manera invariable y adaptándose a la armonía.

“El motivo del acompañamiento rara vez puede ser elaborado con la misma variedad que la melodía, o su tema. Su tratamiento consiste, más bien, en una simple repetición rítmica adaptada a la armonía⁴³.” (Schoenberg:102)



Gráfico 70. Variedad rítmica \underline{b} del Tema A en el acompañamiento.

⁴³ SCHOENBERG, A., Fundamentos de la composición musical, pag.102.



Universidad de Cuenca



Gráfico 71. Línea solista. Compás 90

A partir de la cifra (3), se presenta un puente para pasar al siguiente fragmento, en el cual utiliza la variedad rítmica a y c presentado por el violín anteriormente. La armonía va intercalándose de Do M a Do m hasta llegar a Mi m, donde inicia el tema B.



Gráfico 72. Variaciones rítmicas a y c. Armonía.

3.3 Tema B

En la cifra (4), se presenta un nuevo tema melódico en el violín, al cual llamaremos (B). Al igual que el tema (A), este posee un inicio anacrúsico, pero en un estilo contrastante con (A), puesto que ahora es un “cantábile”, basado en figuraciones de: corcheas, negra con punto y negras.





Universidad de Cuenca

Gráfico 73. Esquema rítmico tema.

La melodía posee movimientos cromáticos y saltos interválicos cortos lo que forman una línea melódica con diseño ondulante. El timbre del violín en esta sección es importante mencionar pues la escritura está en la cuerda Re y Sol. La melodía se desarrolla de manera descendente y ascendente hasta alcanzar el timbre agudo en la cuerda Mi.

La digitación sugerida en la cifra 4, (edición Oistrakh) inicia con la nota Mi en la tercera cuerda del violín, ejecutada con el tercer dedo para conseguir mayor amplitud en el vibrato, naturalmente dicha afirmación se corresponde con una capacidad técnica personal que no necesariamente lo es para otros intérpretes.

En el gráfico se indican los cambios de posición siguientes en cuerda Sol.

12

Violino

sul D - - - - - sul G

mp cantando

mf

Gráfico 74. Tema B. Digitaciones sugeridas.

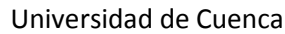
Este otro ejemplo (edición Peters) indica distintas digitaciones en las cuales se maneja dedos 3 y 4 en cuerda Sol.

sul D - - - - - sul G

mp cantando

mf

Gráfico 75. Digitaciones Edición Peters.



Al llegar a la cifra 5, la línea melódica que se encontraba en ascenso empieza a descender hasta llegar a un grupo de semicorcheas que le dan movimiento al tema B.

En esta sección la melodía anterior de la cifra 4 en cuerda Re se presenta en la octava superior confiriendo más brillo debido al timbre de la cuerda Mi del violín.

Violoncello and Double Bass part of the second system. The music continues with a melodic line in the upper staff and a more rhythmic, arpeggiated line in the lower staff. The lower staff ends with a *poco a poco cresc.* marking.

Gráfico 76. Ascenso y descenso de la línea melódica

Inmediatamente ultimado “B”, se conecta una sección de enlace al tema “A”, (cifra 7), la cual es presentada primeramente por el piano y enseguida el violín a manera de respuesta. De esta manera se presenta un diálogo entre ambas partes, hasta que el violín continúa con el desarrollo formando una secuencia ascendente y descendente. A partir del quinto compás de la cifra 7 se encuentra



Universidad de Cuenca

un movimiento melódico polifónico, basado en la “figura del Groppo⁴⁴” al estilo italiano.



Gráfico 77. J.S.Bach, *Concierto de Brandemburgo N.5*, compás 61.



Gráfico 78. D.Kabalevsky, *Concierto para violín y orquesta*, op.48, tercer movimiento, compás 76

Toda esta sección se maneja con figuración de semicorcheas y en grado conjunto. La dificultad de este pasaje radica en la continuidad melódica que se debe lograr al pasar la melodía por el violín y el piano, de tal manera que ambos instrumentos requieren ejecutar las semicorcheas de la misma manera y con gran precisión rítmica puesto que de tocarse de manera distinta entre ambos instrumentos, el discurso musical se vería interrumpido. En este caso, tanto violín como piano deben tocar notas cortas para lograr la continuidad de la frase.

El piano con notas casi al staccato y el violín con un detaché muy corto, utilizando arcadas pequeñas y ligeras. El fraseo va con la dirección de la frase con crescendo y decrescendo dependiendo del ascenso o descenso de la misma como se puede ver en el gráfico:

⁴⁴ Figura del groppo: trazo de cuatro notas rápidas a partir del floreo de la primera generando el impulso de la música.



Universidad de Cuenca

Gráfico 79. Línea melódica en el violín y piano.

Las progresiones melódicas de este pasaje prestan movimiento a la melodía. Como anuncia Belkin: “Para darle a la música un sentido general de dirección, a menudo esta evoluciona en forma de una progresión. Las progresiones constituyen una herramienta importante para crear expectativas, y, por tanto, tensión.” (Belkin:12).

Las digitaciones utilizadas para la progresión⁴⁵ melódica ascendente son de gran importancia en la ejecución de este pasaje. Los cambios de posición van en cada grupo de semicorcheas, de tal manera que el primer dedo recorre las notas de la escala. Esto permite mayor precisión en la ejecución, ya que al ser un pasaje de velocidad es más preciso usar cambios lo más cortos posible.

⁴⁵ Serie incremental de eventos, del mismo tipo y actuando sobre un lapso de tiempo limitado, que son fácilmente percibidos por el oyente como un movimiento de gradación continúa. Los ejemplos pueden incluir una serie ascendente de notas altas en una melodía, cuyo ámbito de registro disminuye gradualmente, una armonía que se vuelve progresivamente más disonante o consonante. (Belkin:12)



Universidad de Cuenca



Gráfico 80. Digitaciones sugeridas. Compás 76 -77.

Para la siguiente sección, (cifra 9), el compositor nuevamente utiliza una secuencia melódica ascendente basada en la variedad rítmica b antes mencionada, lo que naturalmente produce la sensación de crescendo la cual lleva además acentos al inicio de cada tiempo del compás, esto le da a su vez un carácter fuerte por lo que se ejecuta como un “marcato”. Como enuncia Schoenberg: “Como elemento unificador, el acompañamiento debe organizarse de modo similar al tema: utilizando un motivo, el –motivo del acompañamiento-

.46

El motivo de acompañamiento de esta sección posee la variedad rítmica a, del tema “A”, manteniéndose invariable rítmicamente y modificando su armonía. De esta manera cumple una función de apoyo a cada inicio de tiempo, recalcando el estilo enérgico que pide este pasaje.

Gráfico 81. Variación del tema A.

⁴⁶ SCHOENBERG, A., Fundamentos de la composición musical, pag.102.



Universidad de Cuenca

Esta secuencia melódica resuelve en la siguiente sección (cifra 10), en la cual utiliza nuevos elementos que son más para lucir el virtuosismo del violín solista para lo cual utiliza recursos como cromatismos, arpeggios y dobles cuerdas como se puede ver en el gráfico:

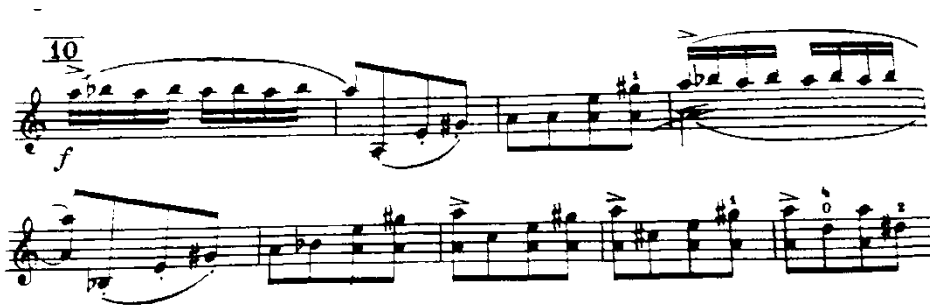


Gráfico 82. Cromatismo, arpeggio y dobles cuerdas.

Para la ejecución de este pasaje es necesario contrastar el legato del cromatismo con el staccato de las tres primeras notas del arpeggio y con el detaché siguiente. Las dobles cuerdas deben ejecutarse con arcadas cortas más del lado del staccato. Estas tres articulaciones diferentes muestran variadas formas del sonido lo que le otorga movimiento a la frase. Como anuncia Jean LaRue: “los posibles cambios de color de un sonido o de nivel dinámico (especialmente alternancias tales como los efectos de diálogo y los antifonales) pueden producir olas de diferente actividad que afectan profundamente la infraestructura rítmica.”⁴⁷

En la cifra 11 se encuentra A', en la tonalidad de Re Mayor. Sigue exactamente el mismo orden que la exposición del tema. La variante se encuentra en la prolongación de la melodía que realiza el piano (cifra 13), la cual es continuada por el violín dando paso a la transición al tema C. Dicha prolongación de la melodía es la misma del tema “A”.

Prolongación de la melodía

⁴⁷ LA RUE, Jan. Análisis del estilo Musical., Ediciones gráficas Rey S.L., España, 2007, pag.21



Universidad de Cuenca

Continuación de la melodía en el violín

Gráfico 83. Prolongación de la melodía.

Para la ejecución de A' se puede considerar las siguientes digitaciones:

Gráfico 84. Digitaciones de A'. Cifra 11

Como se puede ver en el gráfico, se usa media posición (un medio tono más debajo de la primera posición) para no cometer errores de afinación de tal manera que se evita desplazar el dedo en distancias de semitono puesto que es demasiado impreciso y poco articulado. En el compás quinto de la cifra 11, se puede observar una extensión del primer dedo hacia abajo, dicha ejecución resulta más técnica ya que evita dos cambios de posición innecesarios y mantiene así la posición para el compás siguiente. Este pasaje se mantiene en cuerda Mi lo que ayuda a mantener un timbre estable.

La cifra 14 es la transición al tema C, sin embargo presenta ya la idea melódica que posteriormente desarrollará el violín.



Universidad de Cuenca

Puente.

Gráfico 85. Transición al tema C

3.4 TEMA C

Nuevamente el tema es un cantábile pero con un carácter diferente a “B” debido a que la línea melódica es más abierta ya que posee grado conjunto y mayores saltos interválicos a diferencia de la melodía cerrada de “B”. Los intervalos de la melodía son de tercera, cuarta y octava. (Ver gráfico 76).

La melodía posee puntos de respiración cada cuatro compases por tanto el fraseo está orientado de acuerdo a dicha disposición.

4ta



Universidad de Cuenca



Gráfico 86. Fraseo en la línea melódica

La frase musical descrita, “C”, posee un desarrollo en un nuevo tono, (Bb M), al cual se llega por el mismo puente ejecutado anteriormente por el piano pasando por (Am). Este desarrollo está dado básicamente por el cambio de tono y por la presencia de semicorcheas en el compás que antecede a los puntos de respiración descritos anteriormente (líneas punteadas). El acompañamiento se encuentra con una constante rítmica de corcheas. Al ser los grupos de semicorcheas la variante rítmica del tema C, es importante destacarlas en la ejecución, para ello se requiere impulso en el arco al inicio del compás.

Variación de “C”

Gráfico 87. Variación del tema C



Universidad de Cuenca

A partir de la cifra (21) se encuentra una sección de desarrollo, en la cual el compositor utiliza varios recursos para mostrar virtuosismo en el violín, a su vez que destaca el timbre brillante característico de este movimiento. Para ello utiliza notas cortas y acentos para resaltar algunos fragmentos.

Nuevamente abandona el cantábile ya que el movimiento se da en dobles cuerdas en stacatto, trinos que se mueven en intervalos de octava y líneas polifónicas. En los siguientes gráficos se puede observar los recursos antes descritos y la forma de ejecución de cada uno:

Por la energía requerida en este pasaje, la ejecución exige el manejo del arco al talón puesto a que existe mayor peso en dicha parte del arco.

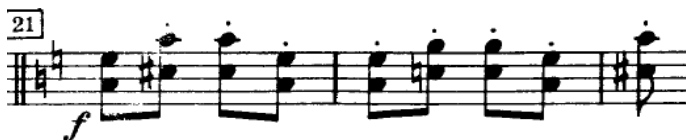


Gráfico 88. Ejecutar con arco al talón

Los trinos en octavas dan una sonoridad interesante pues se puede considerar que representan la inestabilidad de líneas que bajan y suben creando desorden o confusión. Cada trino necesita un impulso en el arco y mucha velocidad en los cambios de posición para no interrumpir la continuidad de la línea melódica. La digitación para cada nota “Mi” podría funcionar con dedo uno en cuerda Re, dedo dos en cuerda La, y dedo 3 en cuerda Mi. De esta manera es posible realizar los cambios de posición con agilidad. Al ser un pasaje de velocidad, cada trino debe ser ejecutado rápidamente considerando hasta tres trinos en cada nota para no retrasar la melodía.

3 2 1



Universidad de Cuenca



Gráfico 89. Digitaciones sugeridas.

El piano realiza un acompañamiento basado en el tema “C”, el cual está combinado con secuencias de cromatismos que se deben resaltar en el ensamble con el violín.

En la cifra (22) hay una secuencia ascendente en dobles cuerdas, la cual requiere de un amplio crescendo en la ejecución, pues funciona como puente a otra sección del desarrollo. A pesar de ello, no se debe perder el marcato que exige el compositor, es decir, se debe lograr un matiz “piano”, con mucho carácter. Por esta razón, la parte del piano contribuye con corcheas para brindar un efecto de percusión mientras mantiene la armonía.

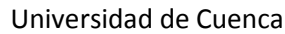


Gráfico 90. Combinar detaché con staccato

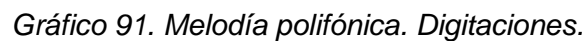
Para la articulación de este fragmento, se combina una arcada veloz en detaché para el primer grupo de corcheas que va del talón al centro de arco. En el staccato precedente el arco regresa al talón continuando de esta manera la escala. La línea melódica es ascendente por lo que se incluye un gran crescendo.

“La articulación es necesaria, tal como indica Schoenberg (4), dado que los oyentes no pueden captar o recordar lo que no tiene fronteras.”(Belkin:9).

La melodía toma un carácter polifónico en esta sección puesto que es posible notar dos movimientos melódicos: uno en dobles cuerdas que mueve la melodía y otro que mantiene un bajo. En este caso se destacan las dobles cuerdas



Las digitaciones en la sección que inicia con “pp”(compás 218), van con los dedos 1 y 2 y se mantienen por cuatro compases, donde cambiara a los dedos 2 y 3, manteniéndose por 13 compases, es decir hasta finalizar toda la sección. Técnicamente, mantener una digitación constante ayuda a realizar fácilmente los cambios de posición necesarios en acordes y al realizarse cada movimiento por un intervalo corto de semitono, se vuelve mucho más ágil la ejecución de las dobles cuerdas.



GEOVANNA SOFÍA BRAVO PIEDRA.



Universidad de Cuenca

Gráfico 92. Armonía

La cifra 21 posee un interesante diálogo entre el solista y acompañamiento. El tema “C” se presenta mientras aparece el nuevo material en la línea del violín. Cabe resaltar el cromatismo realizado en la mano izquierda del piano mientras se ejecutan los trinos en octavas en el violín, los cuales pueden considerarse un efecto sonoro por lo que pasaría a un segundo plano. El cromatismo por su parte presta un movimiento novedoso a la línea melódica por lo que ejecuta un primer



Universidad de Cuenca

plano. Sin embargo la sección de trinos requieren destreza técnica en el violinista por lo que opacarlos sería un error, es necesaria una ejecución perfectamente clara mientras se deja resaltar el cromatismo antes mencionado. En el siguiente gráfico se resalta el primer plano en la ejecución (líneas rojas).



Gráfico 93. Diálogo violín piano y movimiento melódico en octavas

Para terminar esta sección del desarrollo, el violín alcanza la nota más aguda con un fortísimo acentuado, el cual es continuado por el piano solo, que da paso a la cadencia mediante una escala en Re b Mayor ascendente en crescendo que finaliza con acordes acentuados y en esforzando, lo que sugiere un final fuerte y vivace. Dicha escala está ya en el tono de la cadencia.



Gráfico 94. Línea melódica ascendente que lleva a la Cadencia



Universidad de Cuenca

3.5 Cadencia

La cadencia puede considerarse como herencia de los conciertos del barroco sobre todo en el estilo concertante en el cual se da libertad a la improvisación.

Solía ser una ejecución espontánea ejecutada por el solista a partir de los temas del concierto, para exponer sus cualidades como instrumentista. Su final se señalaba habitualmente con un trino a manera de suspensión hacia una resolución tonal que se hacía junto con la orquesta para ir al final del movimiento. En general los conciertos de la época dejaban ese espacio de libertad e improvisación, aunque también era común si el compositor tocaba el instrumento solista, encontrar escritas cadencias en algunos conciertos de los propios autores.⁴⁸

La cadencia por lo general no era escrita sino hasta el clasicismo. Beethoven fue el que inicia con la tradición de escribir las cadencias viéndose obligado debido a las deficientes interpretaciones que en ocasiones se daba por parte de los solistas.

En el romanticismo se vieron varios cambios en la forma de composición y la estructura del concierto sobretodo, se vio influenciada.

La cadencia que solía situarse al final de la coda, pasa en algunos casos a presentarse al final del desarrollo. El compositor que introdujo este cambio por primera vez fue Mendelssohn en su conocido concierto para violín y orquesta en *Mi menor*.⁴⁹

Kabalevsky es otro compositor que utiliza este recurso escribiendo él mismo la cadencia del concierto para violín después del desarrollo. Se puede destacar

⁴⁸ ZAMBRANO, Raúl. *Historia Mínima de la Música en Occidente*. Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2012.

⁴⁹ BENNETT, R., *Léxico de Música*, Ed. Akal S.A. 2003, España, pag.73



Universidad de Cuenca

también el concierto para cello op.49 en el cual la cadencia forma parte del segundo movimiento “Largo molto espressivo”, en la parte final.

La cadencia de este concierto posee algunos rasgos interesantes sobre todo en lo que refiere a tonalidad.

Se abandona el rasgo común de las cadencias de los conciertos clásicos de empezar en dominante, para tomar la tonalidad del segundo movimiento del concierto, Re b Mayor, el cual luego modula a Mi Mayor, tal como sucede en el “*Andantino Cantabile*”.

Sin embargo los temas expuestos son puramente del tercer movimiento.

Dichas innovaciones se pueden considerar debido al nacionalismo surgido en Rusia que pretende abandonar las tradiciones de la música occidental.

La cadencia se fragmenta en tres secciones:

1. La primera, inicia con la variedad rítmica a y c del tema “A”, pero con una variación en la articulación pues cambia la disposición de la ligadura. La armonía se maneja en Reb M y con el mismo carácter brillante de la exposición del tema. Se continúa con una línea melódica polifónica en la cual se distinguen dos líneas principales; la primera basada en el acorde de la tonalidad en la octava grave y la segunda mantiene siempre la nota La B (V grado del acorde).

La frase es similar a la utilizada en el segundo movimiento en estilo francés.

Después de la intervención del violín, el acompañamiento reafirma la tonalidad con dos acordes en “*piano*”.

Esta idea se repite luego en Do#m, con las mismas características anteriores.



Universidad de Cuenca

Gráfico 95. Tema “A” en la Cadencia.

2. La siguiente sección, está manejada por dobles cuerdas, utilizando esta vez la variación rítmica b del tema “A”, incluida su articulación por cuatro compases. No abandona los cromatismos, lo que produce una melodía cerrada. Finaliza esta segunda parte con corcheas acentuadas, por lo que se debe ejecutar de manera muy marcada, a la vez que se va volviendo más pesada la ejecución debido al ritardando y crescendo que aparecen hasta finalizar en fortísimo.

Gráfico 96. Dobles cuerdas con características del tema A



Universidad de Cuenca

3. La última parte, posee un carácter aún más pesado sobre todo por el sostenuto que pide el compositor, al registro en cuerda “Sol” en el que está escrito y a la acentuación de cada nota, que termina en un calderón. Basado en la variación rítmica \underline{a} y \underline{c} . Lo característico de este fragmento está en las tres corcheas que se mantienen fijas en cada compás, con movimiento descendente y cromático (la, lab, sol). Se desarrolla de esta manera por nueve compases, hasta llegar a una sección de enlace que conecta con un cantábile con el cual finaliza la cadencia.

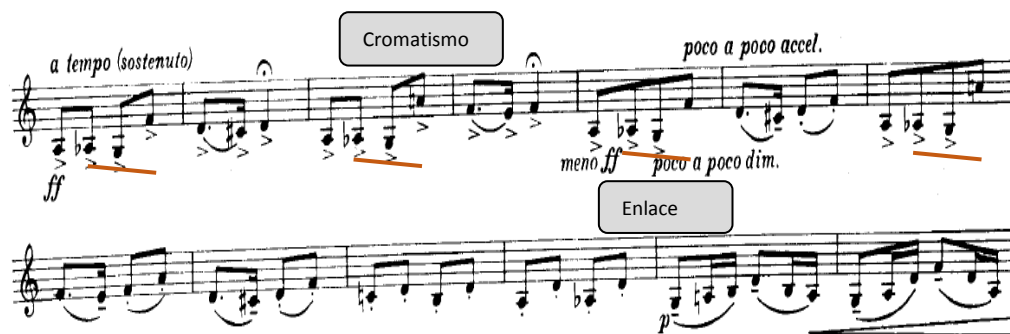


Gráfico 97. Sección final de la Cadencia.

La cadencia muestra mayor movimiento al realizar cambios rítmicos de: corcheas- corchea y dos semicorcheas -cuatro semicorcheas.

Dicho movimiento sirve de enlace hacia A', pues el piano realiza la melodía inicial mientras el violín ejecuta una serie de semicorcheas arpegiadas. Esta ejecución del solista, forma a manera de un colchón melódico por lo que debe ser interpretado en piano, pero con mucha claridad y precisión. Para la ejecución de este pasaje prácticamente se requiere solamente del movimiento de la muñeca de la mano derecha para lograr articular adecuadamente el arpeggio que pasa por las cuatro cuerdas del violín, de la grave a la aguda.

CM

Cm

CM



Universidad de Cuenca



Gráfico 98. A´

La relación que posee esta transición de la cadencia a la reexposición es muy cercana con el concierto en Mi menor de Mendelssohn.

El siguiente gráfico muestra el aumento de velocidad de la cadencia del concierto de Mendelssohn a través de cambios rítmicos de tresillos a semicorcheas.

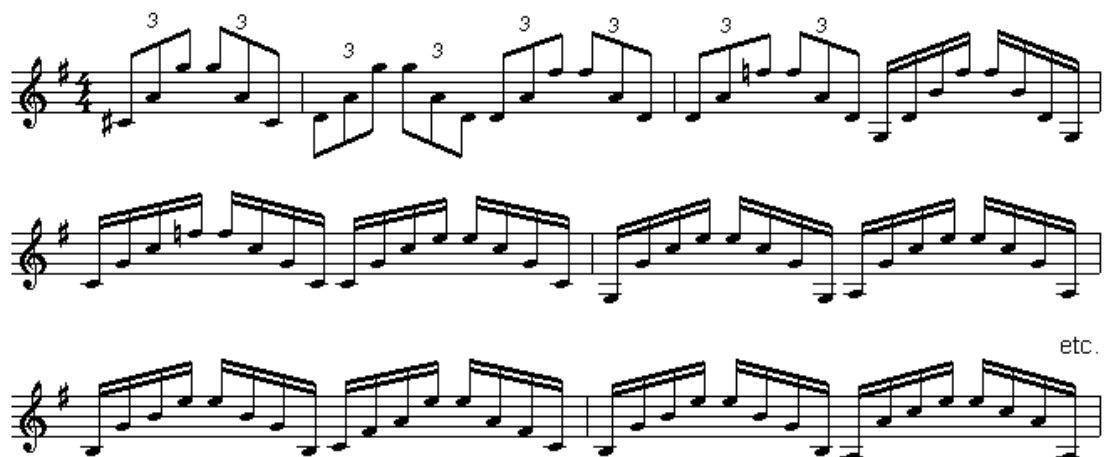


Gráfico 99. Transición de la cadencia a la reexposición. Mendelssohn.⁵⁰

Una vez finalizada A´ en el timbre del piano, aparece el violín retomando A´ en EbM.

⁵⁰ Concierto para violín y orquesta de F. Mendelssohn op.64, Allegro molto appassionato, compás 323-329.



Universidad de Cuenca



Gráfico 100. A''

El siguiente puente introduce el tema B' en la línea del acompañamiento el cual se encuentra continuado por violín. La variación se encuentra en la tonalidad, pues ahora se presenta en Do menor.



Gráfico 101. Puente que introduce el tema B

La continuación de B realizada en el violín posee variación tonal y tímbrica. Continúa en Cm y desarrollándose en el registro agudo del violín, brindando más brillo a la frase. A partir de la cifra 33, el fraseo va dirigido en dos ocasiones a la dominante del acorde (sol), reiterando dicha nota varias veces, por lo que la interpretación exige una acentuación especial en dichas notas y siempre crescendo a pesar de que la línea se encuentre en descenso. Para evitar



Universidad de Cuenca

precisamente un decrescendo el compositor utiliza acentos en las tres últimas notas para conseguir el efecto deseado.



Gráfico 102. Reiteración de la nota dominante del acorde (sol)

La sección de enlace siguiente (cifra 34) posee las mismas características de su primera aparición (cifra 7) manteniendo la tonalidad de Dom.

3.6 CODA

Según Schoenberg: “Los hechos comunes en la coda son: cadencias repetidas a la tónica; cita de temas previos, reducción en longitud y contenido de los segmentos al aproximarse el final.”

En el caso de la coda de este concierto, encontramos algunas de estas características. Regresa a la tonalidad del concierto (Do M). Maneja cadencias que regresan a la tónica.



Universidad de Cuenca

The image displays a musical score for piano and voice. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Con fuoco' and 'Tutti'. The second system is labeled 'Cadencia plagal' and 'Cadencia auténtica'. Red boxes highlight specific musical phrases in both systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Gráfico 103. Cadencia plagal y auténtica

También existen temas previos los cuales están especificados más adelante.

La coda inicia con una serie de corcheas dobladas de manera arpegiada, regresando a Do Mayor. Inicia con el III grado (Mi m). Armónicamente, pasará constantemente por Em-Eb, con acordes en el piano que refirman el tono y la característica constante de las corcheas que se mantienen en el acompañamiento (F#-G), que en este caso se convierten en el motivo del acompañamiento. Según Schoenberg: “El motivo del acompañamiento rara vez puede ser elaborado con la misma variedad que la melodía, o tema. Su tratamiento consiste, más bien, en una simple repetición rítmica adaptada a la armonía. Su forma debe ser construida, de manera que pueda modificarse, liquidarse o abandonarse, según demande la naturaleza del tema.”⁵¹

⁵¹ SCHOENBERG, A., Fundamentos de la Composición Musical, pag.102



Universidad de Cuenca

En la cifra 39, el violín solista ejecuta la parte principal, mientras el piano pasa a un plano de acompañamiento y apoyo de la línea del principal, mediante un arpegiado que reafirma la armonía del pasaje.

Las octavas del violín deben estar correspondidas con el legato del piano que posee en el arpegiado, por lo que es preferible un arco detaché.

35

Apoyo a la línea del violín

Gráfico 106. Diálogo con la línea del piano

A partir de la cifra (40), tanto el violín como el piano deben interpretar un gran forte y siempre crescendo. En este caso, el piano es el que posee motivos del tema principal “C”, por lo que debe ser enfatizado con los acentos propuestos, tomando un primer plano. Sin embargo no se debe perder el ensamble entre ambas partes, pues resulta indispensable el protagonismo del solista para no perder el carácter de este fragmento final, es así que en la cifra (41), los acordes del violín y el piano deben sonar iguales, de manera que únicamente se distinga el cambio tímbrico y no de ejecución. Es así que se consigue el final “con fuoco” que cierra el concierto.



Universidad de Cuenca



Gráfico 107. Sección final del concierto

4. CONCLUSIONES

La importancia del análisis musical es claramente evidente al momento de ejecutar una obra siendo éste el mapa que permite visualizar de manera macro y micro la estructura de la obra admitiendo alcanzar de esta manera el entendimiento que se precisa. Los conocimientos obtenidos con el estudio de la obra han permitido proponer una idea de interpretación en cuanto a la parte técnica del instrumento impartiendo un punto de vista personal de cómo llevar a cabo determinados pasajes, basando siempre dichas ideas en métodos de enseñanza de diversos autores e intérpretes.

Se ha puesto a consideración aspectos básicos y fundamentales de la forma, armonía y estructura de la obra sin dejar de lado el contexto histórico que rodea al compositor siendo éste de vital importancia para comprender el estilo



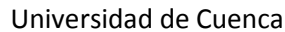
Universidad de Cuenca

interpretativo del concierto en cuestión. Vale la pena recalcar que la ejecución de cualquier pieza musical, requiere éste tipo de investigación que permite tener una idea mucho más clara de lo que como intérprete se busca.

5. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía principal

1. ARTAZA, J. BENITO, L.A. , Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical, Ed. Master Ediciones, 2004.
2. SCHOEMBERG, A., Fundamentos de la composición musical, Ed. Real Musical, 2000.
3. BELKIN, A., Una guía práctica de composición musical, 1995-1999. Disponible en: http://alanbelkinmusic.com/bk/Guia_Composicion.pdf
4. ¹FERNANDEZ, J., deviolines, “Escuelas de violín-las dos almas del violinista”, 2012. Disponible en: <http://www.deviolines.com/las-escuelas-de-violin/>
5. ARTAZA J. Y BENITO L.A., Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical, Master ediciones, pag.36.
6. SANFELIX, I.A., ARAGÓ, J.A. El Nacionalismo Musical Ruso, pag.3, disponible en: <https://es.scribd.com/doc/66418673/Trabajo-nacionalismo-musical-ruso>
7. RODRIGUEZ, J.L., Funciones Armónicas, Disponible en: <http://www.armoniambato.com/acordes/funciones-arm%C3%B3nicas-y-tonales/>
8. RAVELO, J.E., Apreciación Musical, 2000, pag.295. Disponible en: https://books.google.com.ec/books?id=oGS7RiUPuGgC&pg=PA294&lpg=PA294&dq=estreno+del+concierto+para+violin+kabalevsky&source=bl&ots=a8l57Gye2E&sig=LPMfwlsCX9jlnfFivosgahiW_wU&hl=es&sa=X&ved=0CCEQ6AEwAGoVChMlkfOioYWOyAIVxqYeCh27tQgc#v=onepage&q=estreno%20del%20concierto%20para%20violin%20kabalevsky&f=false.



- ## Bibliografía secundaria

- ## Partituras

- GEOVANNA SOFÍA BRAVO PIEDRA.



Universidad de Cuenca

Video

3. Concierto para Violín en Do Op. 48 de Dmitry Kabalevsky, Orquesta Sinfónica Nacional de Argentina, Solista: Gustavo Mulé Director: Guillermo Becerra 14 de Marzo de 2014, Bolsa de Comercio de Buenos Aires, disponible en: [http://datab.us/HVDnISt_Mfs#Kabalevsky Violin Concerto Op. 48](http://datab.us/HVDnISt_Mfs#Kabalevsky%20Violin%20Concerto%20Op.%2048)
4. Bernard Chevalier, violin Marsha Chevalier, piano recorded February, 2015, disponible en: <http://datab.us/Search/Popular%2BDmitry%2BKabalevsky%2Band%2BViolin%2Bconcerto%2Bvideos%2BPlaylistIDPLzOLwoFYatog1J-77BGOIkVuj5t93mxqd>
5. Leung Kin Fung_violin, Chong Ying_piano, Music Chamber, Hong Kong, November, 2005, disponible en: [http://datab.us/tVZM666W6lc#Kabalevsky_violin concerto in C, Op. 48, 1st movt](http://datab.us/tVZM666W6lc#Kabalevsky_violin%20concerto%20in%20C%2C%20Op.%2048%2C%201st%20movt)
6. Kabalevsky, primer movimiento, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DxF9qDKpw8Y>
7. Kabalevsky, segundo movimiento, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZKGDphA1bVY>
8. Kabalevsky, tercer movimiento, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GtUYZ5Hb3og>
9. William Boissonnault's senior solo. Performed at the Buffalo Suzuki Strings' 2013 String Spring Concert. Center for the Arts, University at Buffalo. Accompanist: Marlene Harrington. Disponible en: [http://datab.us/GJchm5m3CaM#Kabalevsky Violin Concerto, 3rd movement, performed by William Boissonnault](http://datab.us/GJchm5m3CaM#Kabalevsky%20Violin%20Concerto%2C%203rd%20movement)

10. ANEXOS